TIMOTHEOS

DIE PERSER

VON

U. v. WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF

J. C. HINRICHS' SCHE
BUCHHANDLUNG, LEIPZIG

TIMOTHEOS

DIE PERSER

AUS EINEM PAPYRUS VON ABUSIR
IM AUFTRAGE DER
DEUTSCHEN ORIENTGESELLSCHAFT
HERAUSGEGEBEN

VON

ULRICH VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF

MIT EINER LICHTDRUCKTAFEL

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1903

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

DER

ROYAL IRISH ACADEMY

DER HERAUSGEBER

Ἀντιόπην θιασῶται ἀνηγάγετ᾽ ἐς φάος ἄρτι
  Σωκρατικῶν τε λόγων λείψανα ῥυσάμενοι
ἐκ σποδιῆς καὶ ἐδείξαθ᾽ ὁμήλικα τῆς φιλαδέλφου·
  ἠνίδ᾽ Ἀλεξάνδρου σύγχρονα φύλλα τάδε.
οὐδεὶς τῶν ἀγαθῶν ἀγαθοῖς φθόνος· εἴθε πόροιτε
  πρεσβύτερον χάρτην αὐτίκα Τιμοθέου.

24. XII. 1902

Die Deutsche Orient-Gesellschaft, die Besitzerin dieses zur Zeit ältesten griechischen Buches, hat in der Serie ihrer Schriften die Photographie des ganzen Papyrus gegeben, wie er jetzt in der ägyptischen Abteilung der königlichen Museen zu Berlin aufbewahrt wird. Daneben sind auch einige Bruchstücke in dem Zustande abgebildet, in dem sie vor dem letzten Ablösen der unteren Lagen sich befanden; auch der Sarg und der Leichnam des einstigen Besitzers des Buches. Mir hat sie die philologische erste Verwertung des Fundes anvertraut, die bei der grossen Schwierigkeit und der hohen Wichtigkeit des Gedichtes nicht bloss Beigabe des Faksimiles sein konnte. Wer an der Ergänzung Hand anlegen will, sei ein für allemal auf jene Publikation verwiesen. Im übrigen wird diese Ausgabe, hoffe ich, für sich stehen können.

Ludwig Borchardt, der glückliche Finder dieses Papyrus, hat im 14. Stücke der Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft die grundlegenden Angaben über seinen Fund gemacht; alles für den Papyrus wichtige ist nach Berlin gekommen und im Museum während des Oktobers 1902 ausgestellt gewesen. Hier ist weder ein Geheimnis noch ein Zweifel geblieben; aber die wichtigen notorischen Facta müssen auch an diesem Orte wieder auftreten, so weit möglich, mit den Worten des kompetenten Berichterstatters.

Die Deutsche Orientgesellschaft beabsichtigte ein Königsgrab des alten Reiches samt seiner Umgebung aufzudecken; zu diesem Zwecke musste man durch die späteren Schichten hindurchdringen. Es ergab sich, dass die Stätte von den Bewohnern des Dorfes Busiris zum Begraben benutzt worden war, das als ein kümmerlicher Vorort der grossen Stadt Memphis dem alten Königsgrabe nahe bestanden hat und in dem jetzigen Dorfe Abusir dauert. Nach einigen Bemerkungen über diesen Friedhof fährt Borchardt fort: „Einen Teil dieses Friedhofes scheint sich die besitzende Klasse der Busiriten jener Zeit (er hat von einem

Grabe des 6. Jahrhunderts gehandelt) reserviert zu haben. Diese Besitzenden waren Griechen. Man kann sich das so vorstellen, dass bereits in der Zeit vor Alexander unter der persischen Herrschaft in dem Dorfe Busiris sich einige Griechenfamilien angesiedelt hatten, die daselbst ihren kleinen Handel trieben, etwa wie heute ... sich fast in jedem grösseren Dorfe ein griechischer Bakal (Krämer) findet.“ Neben dieser friedlichen Einwanderung ist auch an die Söldner zu denken, von denen mancher als Invalide im Auslande hängen blieb; und der grosse kräftige Grieche, dessen wohlerhaltenes Skelett in Berlin ist und durch die Narben des Schädels von gewaltsamem Tode erzählt, kann sehr wohl im Gefolge der Chabrias oder Agesilaos übers Meer gekommen sein. Denn die Beigaben lassen über die Zeit dieser Ansiedelung keinen Zweifel, zumal die Tongefässe nichts liefern was unter 350 herabginge; das meiste ist offenbar älter. Diese Griechen haben, wie Borchardt weiter ausführt, die Mumifizierung von der Landessitte angenommen, und haben sich, so weit sie das Geld dazu hatten, alt gekaufter ägyptischer Sargdeckel bedient, die also für die Zeit der Leiche nichts aussagen, die nun in ihnen ruht. „Mitten zwischen diesen Särgen lag ein gewaltiger roher Holzsarg in Mumienform; einer von jenen alt gekauften. Dicht an der nördlichen Kopfseite des Sarges lag ein kleines zerbrochenes Lederbeutelchen mit Schwammresten, etwas verrostetes Eisen, ein gedrechseltes Holzstückchen (alles jetzt in Berlin) und daneben eine wenige Centimeter dicke, 18,5 cm hohe Papyrusrolle. Geöffnet hatte sie eine Länge von 1,11 m und war mit fünf Kolumnen griechischer Verse in altertümlichen Charakteren einseitig beschrieben. Der schnell aus Kairo herbeigerufene Herr Dr. Rubensohn konnte uns bald über Inhalt und Wert unseres Fundes aufklären und die erste Abschrift des Timotheos, denn dieser Schriftsteller war es, nach Berlin senden.“ Diesen anschaulichen Bericht mag die Betrachtung der Pläne und Abbildungen beleben, die ihm beigegeben sind; hinzuzufügen ist mit besonderem Danke, dass sofort auch eine Photographie aller Stücke der Rolle gemacht worden ist, wie sie sich nach dem ersten Abrollen darstellten. Sie hat für manche Buchstaben an den Rändern der Bruchstücke den Wert eines unabhängigen Zeugnisses. Denn erhalten waren und sind zwar die letzten vier Columnen im ganzen tadellos; nur die erste von ihnen (III) hat in ihren unteren Teilen zwei beträchtliche Lücken. Aber die erste Columne, die keine weitere Hülle hatte, war ganz zer-

rissen, und die einzelnen Fetzchen, die mit dem Sande sorgfältig aufgesammelt sind, enthalten oft nur einen Buchstaben, so dass die Zusammenordnung ausgeschlossen ist. Diese kleinsten Krümel berücksichtige ich nicht. Die zweite Columne war in der unteren Hälfte auch zum grösseren Teile ganz zerstört, dagegen die rechte obere Ecke sofort aufgerollt; von der linken schien nur ein zusammengeballtes Stück da zu sein. Als der bewährte Restaurator der Papyri, Herr Ibscher in Berlin, dieses Stück musterte und sonst zusammenlegte, was sich noch gewinnen liess, bemerkte er, dass hier mehrere Lagen hintereinander klebten, die sich nur mit Gefahr für die obere ablösen liessen. Unzweifelhaft musste man auch auf diese Gefahr hin den Versuch wagen. Der Vorstand der Orientgesellschaft gab die Erlaubnis, und der Erfolg hat gezeigt, dass die Erfahrung und das Geschick des Herrn Ibscher die Gefahr im wesentlichen zu beschwören verstand. So ist manches in der zweiten und das Meiste, was von der ersten Columne erhalten ist, erst hier hinzugekommen, und da der Sachverständige die Aufrollung besorgte, auch der Fleck gesichert worden, von dem die Fetzen stammten. Die Arbeit dagegen, die vereinzelten Fragmente einzuordnen, war ebenso mühsam wie endlos, da die Textur der Papyruslagen zerstört ist, und das Erhaltene meist so brüchig, dass es kaum ein Anfassen mit der Pincette verträgt. Zwischen den Glasplatten fliegt hie und da neben den Sandkörnern noch der Papyrusstaub. Bei dem Geschäfte der Abschrift, das leider dann am mühseligsten ist, wenn es so wenig einbringt wie bei der ersten Columne, hat Herr Dr. W. Schubart unablässig seine in vielem überlegene Kraft zu meiner Hilfe eingesetzt. Den drei genannten Herren gebührt also besonderer Dank.

Das Wichtigste, was durch die Bemühung um Columne I ermittelt ist, würde man zwar aus dem Texte abgenommen haben (und hatte ich ihm sofort abgenommen), aber es ist gut, dass es Tatsache der Überlieferung ist. Fragment I zeigt links einen schmalen leeren Rand mit einer unverkennbaren Schnittfläche. Mehr als die eine Columne ist vor dem zusammenhängenden Papyrusstücke nicht verloren. Also hatte dieser nicht nur kein Schutzblatt, sozusagen keinen Schmutztitel, sondern ist nur der letzte Teil einer Rolle. Also hat der Erbe des Besitzers diesem nur das letzte Stück seiner Timotheosrolle mitgegeben, sei es, dass er das Übrige behalten wollte, sei es, dass schon nicht mehr

vorhanden war. Auf die Ausdehnung kann man also nur aus dem Gedichte selbst schliessen. Titel wird auch vorn vorhanden gewesen sein, da eine Subskription niemals vorhanden war. Ganz ausgeschlossen ist nach diesem Befunde über den Zusammenhang zwischen dem Besitzer und dem Inhalte des Buches irgend etwas zu vermuten. Wenn er ein Sänger gewesen wäre, so würde er ein Exemplar mit Noten gehabt haben. Dass der Schwamm, den er neben oder in seinem Portemonnaie (βαλλάντιον συσπαστόν) trug, zum Schreibzeug gehörte, er also wohl gar ein Buchschreiber war (der in Busiris kaum ein Geschäft gemacht haben würde), ist ebensowenig anzunehmen: die Hauptsache, Feder und Tintenfass, fehlt. Was das eiserne Instrument war, das er ausser einem Paar feiner Sandalen mitnahm, ist nicht bestimmt. Lassen wir uns daran genügen, dass ein Grieche in der fernen Diaspora eine Rolle mit den Persern des Timotheos besass, einen Band der Werke eines Klassikers, und dass sein Erbe sich der Hälfte dieses Bandes zu Gunsten des Toten entäusserte, indem er ihm die Lektüre für die Reise in den Hades mitgab, in demselben Sinne wie die Reiseschuhe. Dass Timotheos damals ein Klassiker, oder wenn das besser klingt, ein hochmoderner Dichter war, braucht man nicht erst zu zeigen. Alexander und viele seiner Offiziere und Soldaten werden Gedichte von ihm in ihrem Gepäck gehabt haben.

Es ist sehr erfreulich, dass die Fundtatsachen den Papyrus genügend datieren. Die Paläographie bekommt damit einen festen Anfangspunkt, denn den Buchresten, die man aus den Papiersärgen, den *mummy-cases* des Fayum, ausgelöst hat, fehlt jede Datierung, ausser allenfalls durch die mitverarbeiteten datierten Urkunden. Wieviel älter das makulierte Buch war, von dem ein kleiner Rest in der Kartonnage gefunden wird, kann niemand sagen. Aus all den Termini ante quem hat man sich dann notgedrungen eine Reihenfolge erbaut, die als solche ganz zutreffend ist; aber eine absolute zeitliche Fixierung, die auf lauter Minimalsätzen erbaut ist, ist eben auch nur ein Minimalsatz. Nun haben wir hier ein Buch, das zwar auf den ersten flüchtigen Blick hin sich sofort als das älteste erhaltene darstellt; aber damit ist wieder nur etwas Relatives gesagt. Dagegen ist in dem Friedhofe, in dem es lag, bisher nichts gefunden, das auch nur auf Alexanders Zeit deutete; vielleicht ändert sich das, denn der Friedhof ist noch nicht ganz aufgedeckt. Eine datierbare Beigabe hat der Besitzer des Timotheos nicht gehabt; aber alle Wahrscheinlichkeit rückt

sein Grab an die Mitte des 4. Jahrhunderts hinauf, und wenn wir selbst ein paar Jahrzehnte herabgehen, so bleibt andererseits noch die Möglichkeit, dass das Buch eine unbestimmte Zeit älter ist als seine Vergrabung. Und wenn jemandem davor graut, dass uns ein Buch aus den Tagen des Demosthenes erhalten sein soll: daran darf niemand zweifeln, dass wir eins haben, das älter ist als die Begründung des Buchgewerbes durch die alexandrinische Bibliothek. In der Tat ist dieses Buch in allem beträchtlich altertümlicher als die Handschriften des Platon und Euripides, die ältesten von denen wir soviel besitzen, um uns von dem Aussehen der damaligen Bücher eine Vorstellung zu machen. Selbst unter den Fetzen, die uns nur eben die Schriftformen zeigen, kann als verwandt allein das kleine Stückchen unbekannter Herkunft, Grenfell Hunt Gr. Pap. II, 1,[1] gelten, und das zeigt nicht nur in der ganzen Erscheinung nichts von der Monumentalität dieser Schrift, sondern auch in der Bildung der einzelnen Buchstaben durchgehends eine stark vorgeschrittene Entwicklung. Jeder Beschauer denkt vor dem Timotheospapyrus an Steinschrift,[2] und jeder, der diese auch nur so viel kennt wie ich, hat unbedenklich gesagt, dies ist 4. Jahrhundert. Dabei liegt es in der Natur der Sache, dass die Buchschrift der Steinschrift in der Entwicklung vorausgeht. So würde ich ohne jede Einschränkung dem Papyrus selbst entnehmen, was die Fundtatsachen garantieren: wir haben ein Buch aus der Zeit Alexanders.

Es lohnt die Mühe, ein solches Buch sich genau zu betrachten. Sofort bemerkt man, dass die ungeheure und doch nicht gleichmässige Breite der Columne eine ältere Zeit bezeugt, als die, welche in der Hexameterlänge eine Normalzeile gewann.[3]

[1] Die kenntlichen Worte lehren nur soviel, dass es eine Tragikerhandschrift war. Die Schriftformen der ältesten Papyri bei Mahaffy Flinders Petrie Pap. I, 65 und Kenyon Palaeogr. of Gr. Pap. 128.

[2] Da der Meissel ganz anders als die Rohrfeder arbeitet, zieht man lieber aufgemalte Inschriften heran. Aber sowohl die Vasen aus Hatra (American Journal of archeology I), wie die hellenistischen Gefässe, die Watzinger (Athen. Mitth. XXIV Taf. 2—4 und im Texte) publiziert hat, oder was ich im Berliner Antiquarium habe vergleichen können, ist alles so durchaus jünger, dass ich hier keine Vergleichung anstelle.

[3] Platon Gesetze 958[e] verstattet für das Grab λίθινα ἐπιστήματα μὴ μείζω ἢ ὅσα δέχεσθαι τὰ τοῦ τετελευτηκότος ἐγκώμια βίου, μὴ πλείω τεττάρων ἡρωικῶν στίχων. Dabei mag er an ein Gedicht von vier Zeilen denken und nur für die Zahl dieser Zeilen ein Mass setzen wollen; prosaische lobende Grabschriften waren unerhört, aber hexametrische auch ungewöhnlich. Es ist immer

Auch die Zeilenzahl auf der Seite sinkt von 29 (II) über 27 (III) auf 26 (IV, V). Der Schreiber malt die einzelnen Buchstaben vortrefflich und weiss den monumentalen Eindruck durchaus zu wahren; aber die Gleichförmigkeit der Äusserlichkeiten, wie sie der Fabrikbetrieb mit sich bringt, fehlt noch. Am meisten fällt auf, wie ungleich lang die Zeilen sind; greifen sie einzeln, offenbar durch Unachtsamkeit des Schreibers, so weit nach rechts, dass sie die nächste Columne genieren,[1] so wird namentlich am Ende der zweiten Columne häufig seltsam früh abgebrochen, sodass der rechte Rand die wunderlichsten Windungen macht. Und doch schliesst nicht etwa nur ein vollständiges Wort, sondern eine vollständige Silbe; der Übergang von Columne II zu III zeigt darin eine befremdende Willkür. Dass man dabei doch nicht an eine private Abschrift denke, also solche Schriftstücke, wie den Papyrus der Artemisia,[2] fern halte, dafür sorgt die Bildung der Buchstaben, die auch nicht eine Spur von Hinneigung zur Kursive zeigen. Wenigstens könnte man das höchstens vom Omega sagen, das freilich schnurrig aussieht; aber seine kursive Form (die gewiss bereits bestand), ist nicht aus dieser entwickelt:[3] man vergleiche die beiden ω auf dem Bruchstück Gr. H. II, 1, von denen das eine kursiv, das andere das des Timotheospapyrus ist. Jenes wird mit einem Zuge gemacht, dies bekommt mit einem Horizontalstrich den linken Ansatz, mit einem zweiten den Rest des Buchstabens, was denn freilich ein Gesamtbild ergiebt, das der normalen Gestalt sehr fern liegt. Diese ist bei Ε und Σ bewahrt, so lange auch schon die runden Formen die Kursive beherrschten. Das Ε ist gross, namentlich der oberste Horizontalstrich, der mittlere wenig tiefer, klein; identisch bei Gr. H. II, 1. Σ vierstrichig, in einem Zuge gemacht, sehr anders als bei Gr. H., wo es mit einem überflüssigen Haken ansetzt; die Schenkel stehen schön schräg, aber in der Eile gerät es oft ziemlich eng und klein

das Prinzip der Normalzeile hier eigentlich angegeben; Platon hat ja vieles prophezeit, was nachher eintraf, z. B. die 12 Phylen.

[1] Vgl. II 16. III 18.

[2] Diese schreibt die Formen der Buchschrift, weil sie an das Schreiben nicht gewöhnt ist; sie malt wie ein Dienstmädchen.. Übrigens ist nicht so sehr das runde Σ wie ihr gleichschenkliges Π ein Zeichen beträchtlich späterer Zeit.

[3] Wie ich früher gezeigt habe (Homer. Unters. IX) ist das zweite Zeichen für den O-laut aus dem Rund so differenziert, dass man die Enden der Schleife umbiegend auseinanderlegte; bildet man das in einem Zuge, so kommt die kursive Form heraus, deren Entstehung man auf den Steinen sehr gut verfolgen kann.

und klecksig. An die Steinschriften um 300 erinnert das Φ, das kein Rund in der Mitte hat, sondern einen Halbmond, ein Dreieck, oft fast nur einen dicken Strich.[1] Sehr archaisch ist das Π, dessen rechter Schenkel ein deutlicher kurzer Haken ist; auch dies wird in einem Zuge gemacht; ebenso N, so dass dessen zweiter Fuss nicht auf die Tiefe des ersten kommt (eine Grundlinie existiert auch nicht ideell). Nur das N ist auf Gr. H. II, 1 vergleichbar. Ξ hat häufig keinen Vertikalstrich; aber er findet sich auch, und dann unterscheidet es sich nur durch den mittleren Querstrich von Z; beide sind oft seltsam klein geraten, also dem Zusammenlaufen der Tinte ausgesetzt. Die für das 3. Jahrhundert bezeichnende Neigung, das O und Θ kleiner zu bilden, die auch auf Gr. H. II, 1 zu bemerken ist, gilt noch nicht. O wird sehr verschieden gebildet, d. h. der Versuch in einem raschen Zuge ein Rund zu machen, fällt sehr verschieden aus. M ist breit, da es durch zwei Züge der Feder gebildet wird, von denen jeder einen spitzen Winkel macht; das wird auf Gr. H. II, 1 bereits zu einem Zuge, und so entsteht die kursive Form. Auf den Zug, den die Feder nimmt, ist überhaupt besonders zu achten, wenn man eine Schrift charakterisieren will, die aus der Feder kommt: da hört die Vergleichbarkeit der Steinschrift auf. Dem Leser und Ergänzer hilft in diesen Dingen das Original allein sicher, da die Photographie sie nicht genügend wiedergiebt. In einen längeren Schwanz unter die Zeile pflegen nur P (in einem Zuge gebildet) und Y (an dem zuerst der linke obere Strich für sich gemacht wird, dann der Rest in einem Zuge) auszulaufen, auch sie nicht regelmässig; aber es kann natürlich bei jedem energischen Vertikalstrich vorkommen. Für den Duktus im ganzen ist die breite Schrift, die keinen Haarstrich hat, bezeichnend; dabei kam viel Tinte auf das Papier, auch nicht selten Spritzflecke, einzeln Kleckse; ist jetzt die Tinte ungleichmässig abgesprungen, so wird das Lesen schwer, weil sich täuschende Bilder ergeben. Eindrücke der Feder ohne Schrift sind bei deren Weichheit nicht zu erwarten.

Interpunktionen fehlen nicht ganz; bei grossen Abschnitten des Sinnes, die dann auch dasselbe für den Vers sind, wird ein Absatz gemacht, und dann steht die Paragraphos zwischen den Zeilenanfängen, wie zu erwarten. Dass es keinerlei Versabteilung giebt, versteht sich von selbst: über den Glauben, der immer noch

[1] Auf Stein nach Dittenberger zu Olymp. 194 zuerst 329/28 belegt.

wagt, die Versabteilungen der Handschriften mit den Tragikern oder Lyrikern selbst oder auch nur mit den voralexandrinischen Texten in Verbindung zu bringen, kann man wirklich nur schweigend hinweggehen. Endlich das seltsame vogelähnliche Zeichen, das auf Columne V am Schlusse des Hauptteiles des Nomos steht. Es wird doch wohl ein zu einem Vogel stilisiertes Zeichen sein, das die Funktion der späteren Koronis erfüllt; ob es eine ist und eine Krähe vorstellen will,[1] lasse ich dahingestellt; über diese Äusserlichkeit wird wohl noch viel geredet werden.

Eine zweite Hand kann ich nirgends erkennen; zwar finden sich nachgetragene Buchstaben[2] und auch getilgte (durch zwei Punkte, das ist also alte Sitte) und einmal (III 24) ist eine halbe Zeile ausgewischt; zwischen Columne II und III steht auch ein Nachtrag, wie es scheint; aber das allein giebt keine Veranlassung zwei Hände anzunehmen. Der Schreiber hat auch während des Schreibens sich mehrfach verbessert, einmal (II 4) auch durch Ausstreichen ein unverständliches Zeichen erschaffen. Aber notwendig wäre eine Korrektur sehr gewesen, denn die Fehler sind im letzten Teile arg und zahlreich, und leider muss man immer mit dieser Möglichkeit rechnen; ich habe nicht nur Lücken, sondern auch ein falsches Wort annehmen müssen. Auch die Inkorrektheit trotz dem vornehmen Äussern lehrt, wie notwendig eine Normalisierung der Buchherstellung war.

Alexandreia war wie in der Wissenschaft, so auch in dem Buchhandel die Erbin Athens; die frühe Verbreitung der athenischen Literatur des 5. Jahrhunderts, die Erhaltung der Tausende von Tragödien und Komödien und dann von ephemeren Gerichtsreden beweist besser als ein paar Zeugnisse, dass das Gewerbe des Buches in Athen seine erste und gewiss in vielem massgebende Gestalt gewonnen hat; wenn es auch grade feststeht, dass die Akademie ihre Erzeugnisse selbst vertrieb. Aber damit ist nicht gesagt, dass z. B. die Normalzeile, die der Columne ihre Breite angewiesen hat, schon athenisch war, und noch weniger, dass alle Bücher in Athen und nach attischer Weise hergestellt wurden. Von der abderitischen Philosophie wird es niemand glauben; die

[1] Dass ein Grieche bei κορωνίς an κορώνη dachte, muss erst bewiesen werden. Meleager (Anth. Pal. XII 257) vergleicht die Koronis unter seinem Buche mit einem Schlangenleibe: so sieht sie damals auch wirklich aus.

[2] Besonders auf der ersten Columne Fgm. 3, 7. 8, 6; das andere zeigen die Anmerkungen.

Poesien des Antimachos liess Platon sich aus Asien kommen[1]: in dem älteren Kulturland, das nun wieder von Athen gelöst war, darf man eine gesonderte Tradition voraussetzen. Und aus Milet stammt Timotheos. Bei unserem Buche ist Entstehung in Ägypten deshalb minder wahrscheinlich als Import, weil es ein Buch ist. Gesetzt man wollte die monumentale Schrift einer privaten Kopie zutrauen, so bliebe immer noch die verschwenderische Behandlung des schönen Papieres eine Gegeninstanz, die mich unüberwindlich dünkt. Und selbst wenn unser Exemplar ägyptischen Ursprungs ist, so muss doch der Schreiber und seine Praxis, muss auch die Vorlage irgend einem Orte der Heimat angehören. Auf diese scheinen mir einige Besonderheiten, namentlich einige Fehler einen Schluss zu gestatten, nicht die verlesenen Buchstaben,[2] oder die aus Denkfehlern entstandenen Irrtümer,[3] aber wohl wie er einmal einen nicht zu sprechenden Vokal ergänzt. Es ist bekannt (oder sollte bekannt sein; die Leute sterben freilich nicht aus, die δέ ἐστι für einen Hiatus halten, unseren Handschriften auch in solchen Dingen etwas für die Schriftsteller entnehmen und solche Quisquilien unter die Varianten rechnen), dass die alte Zeit sehr vielfach elidierte Vokale voll schreibt. Wenn das hier überwiegend geschieht, so kann das der Vorlage, ja selbst der Handschrift des Timotheos entstammen. Aber es giebt Fälle, die dem Schreiber gehören müssen, weil sie fehlerhaft sind: ἐπαναερευγόμενος Vers 95, im Kompositum, und Ἑλλάδι ἐμπλέκων 158, wo der Akkusativ gemeint, also Ἑλλάδ' ἐμπλ. geschrieben war. Dazu tritt nun οὐκὶ ὀπισσοπόρευτον 196. Das unelidierbare deiktische Iota ist in jeder Weise

[1] Proclus zu Tim. 28.

[2] Α und Δ Vers 8; 237. Γ und Π 35; Τ und Π 129, Τ und Ζ 238, Σ und Δ 228 (was für dasselbe Σ in der Vorlage zeugt; ich habe mich selbst zuerst so über das Δ 6 getäuscht), Π und Ν 236.

[3] ἐγ λιποπνόης λιποστερέσιν 106, falsche Wiederholung. ἥξει für ἧξε 165, weil der Barbarismus verkannt ward. Das falsch gesetzte Ν in ἐσεῖδεν 187, ὕμνοισιν für die kurze Dativform 214, χρυσεοκίθαριν für χρυσοκ. 215 sind Varianten, wie sie die Überlieferung der Tragiker in Menge bietet; die Schreiber behandeln so etwas als gleichgiltig, weil beides an sich gleich möglich ist. Es zeigt sich, dass man in diesen Dingen ruhig setzen kann, was das Versmass verlangt. Die kompliziertere Verderbnis 72. 73 zeigt entweder den Numerus einer Verbalform unter dem Eindruck des früheren Subjektes verändert, was dann die Einschwärzung einer Partikel für den neuen Satz verlangte, oder aber die Entstehung dieser Partikel durch Schreibfehler, was den Satz vorher seines Subjektes beraubte: welches von beiden das erste war, weiss ich nicht; immer ist eine gewisse Überlegung mitschuldig.

undenkbar; auch das Versmass duldet es nicht. Das hat also der Schreiber zugesetzt. Aber οὐκί ist nicht attisch, sondern ionisch. Im Ionischen (und Äolischen, an das niemand hier denken wird) ist das i der Diphthonge mit langem ersten Vokale am frühesten verstummt, zuerst hinter η: hier findet sich nur ein ηι (89) und das ist richtig geschrieben; zuletzt hinter ω; ωι steht hier überall. Aber hinter dem langen α fehlt das ι mehrfach; φωνᾶ 77, βορέα 145, Ἀντίσσα 240; oder es ist verschrieben, θαλάσας 82, εὐνομίαν 253; es stand also in der Vorlage. Das würde in Athen nicht vorkommen, ja wohl nirgends im Mutterlande: bei einem Ionier ist es ganz begreiflich. Die Regel, dass χιτών attisch, κιθών ionisch ist, mag nur in ihrem ersten Teile ganz zutreffen: wenn hier 135 κιτωνα steht, so ist die einfachste Erklärung, dass κ für χ geschrieben ward, also von einem, der den Anlaut mit κ sprach, also keinem Athener. Ein Athener würde auch schwerlich die hybriden Diphthonge ει und ου immer so geschrieben haben, selbst wenn es Timotheos getan hatte; es ist eben die ionische Schreibung. So wage ich zu vermuten, dass das Buch ionischer Herkunft ist, und noch zuversichtlicher die attische Herkunft zu leugnen.

Ich gebe nun zunächst eine Abschrift des Buches, die auch neben den Photographien der Faksimileausgabe notwendig ist. Dabei sind die Reste der ersten Columne, obwohl sich deren Stelle fast immer leidlich sicher hat bestimmen lassen, als eine Reihe einzelner Bruchstücke gegeben; die Fixierung auf die Zeile und vollends die Bemessung der Lücken würde willkürlich geblieben sein, das ganze Bild hässlich und nutzlos. Die erste Columne war beträchtlich breiter als die andern, 29 cm; II 25, 5; III 23, 5; IV 21; V 23, 5; VI 20, 5. Die zu der Rolle zusammengeklebten Papyrusstreifen (σελίδες) sind 21, 5 cm breit.

I. Columne.

Fragment 1 + 4, linke oberste Ecke + rechte oberste Ecke.

Σ . . ΙΟΝ	ΚΑΙ[. . . . .]ΙΠΟ
Ρι. ΚΑΘΑ	. . ΙΕΡΙΚ/ [. . . . . . .]Ν
Ν . ΜΦΑ . ᴗ	ΝΑΙΑΝΠ[. . . . . .]ΝΤΕΣ
ΕΠ̣ . ΥΚΥΚΛ	. ΟΥΡΟΘΩΙ[. . . . .]Ρ̣ΟΣΑΛΛΑ
ΕΠ . ΥΟΥΦ	. ΣΚΟΠΕΙΝ[. . . . . .]ΥΓΑΣ

Σ̣Υ.Δ̣ΡΟΜ	ΙΣΕΩΝΕΠ[......]ΔΕ
....ΔΟΚ	Ξ̣.ΔΟΙΣΙΜ[.......]ΟΠΩ{
Ω	.ΥΘ̣ΥΓΕΟΝ[— — — —]
	ΑΜ...[— — —]
	.ΥΣΤΡΟ
	ΠΑΛΙΜΜ
	ΜΟΥΣΑ

Fg. 1 ist zusammengesetzt aus losen Stücken, die schon in Abusir photographiert waren. Damals waren noch Spuren der beiden ersten Buchstaben von Z. 6 kenntlich. Z. 5. Der fünfte Buchstabe erscheint als O, obwohl es ziemlich sicher Θ gewesen ist (εὐθύ).

Fg. 4 und 5 von den ersten Fetzen von II losgelöst; von ihnen dann weiter 2 und 3. Daher zum Teil nur in Photographie erhalten, einzelnes auch auf einer an der linken Ecke von II vor dem Aufrollen genommenen Photographie; dort allein erscheint das Μ hinter ΔΟΙΣΙ 7, das ΟΝ darunter 8; auf der späteren Photographie stehen unkenntliche Zeichen, vermutlich zu Fgm. 3 gehörig. 4. Der erste Buchstabe ist Κ oder Χ. 9. 10. scheinen rechts leer zu sein; es ist aber vielleicht nur die untere Lage des Papyrus erhalten. 11. Das zweite Μ wird sicher daraus erschlossen, dass ein schräger Anfangsstrich durch den letzten Schenkel des ersten geht, zu Μ passend, die Labiale anschliessend.

Fragment 2

gehört an den oberen Rand, nicht weit von 1. Kenntlich nur Zeile 4 ΑΝΠΕ.; etwa durch 5 Buchstaben von 1, 4 getrennt.

Fragment 3

setzt ebenfalls an den oberen Rand an, etwa aus der Mitte der Columne. Photographien und frühere Abschriften helfen.

Σ
.Ε
ΣΤΟΙΧΟ
—Σ
Α̣Η̣..
ΙΣΙ
ΣΟΥ
...
.ΑΝΑΚ
.ΕΠΙΠΤΑ̣
ΠΟΡΟ

8 vor ΣΟΥ war in kleineren Buchstaben über der Zeile ΟΣ zu erkennen. 5. Das Α, das früher hier stand, gehörte vielleicht zu Fgm. 2, das unter 3 sass. Die jetzt sichtbaren Zeichen, der untere Teil eines Η und etwa Ρ, sind sehr unsicher, da die Schichten des Papyrus sich nicht sondern lassen.

Fragment 5

sass unterhalb von 2, etwa durch 6 Zeilen getrennt; Reste von 3 Zeilen, nur in 3 . ΚΟΜ̣Α kenntlich.

Fragment 6.

Unkenntlicher Rest von der unteren Hälfte, sass etwa vier Buchstaben vom linken Rande.

Fragment 7.

Zwei fast anschliessende Stückchen; sie standen etwas links unterhalb von 3. Das obere zeigt Reste von vier Zeilen, fast ganz zerstört. Auf dem unteren steht

ΠΛΟΙΣΚΛ̣
Ι̣ΣΕΙΡΕΣ
ΠΙΦΟΒΑ
ΕΟΞΥ

Fragment 8.

Vollständiger in früherer Photographie erhalten, auf der aber Fremdes täuschen kann.

, . . ΕΡ
Ι̣ΑΝΟΝΤΕ
Φ̣ΟΥΣΙ . ΥΣ
. ΥΡΕΚ̣
. ΡΟΥΚΟΙΛ
ΛΙΝΟΙΟΔ . .
Ι̣ΣΕΠΑΛ
Γ̣ΥΙΑΕΛ

6 Das erste Ι nachgetragen; 8 unter Α ein grosser Punkt; wohl Spritzfleck.

Fragment 9.

Drei Stücke vom rechten Rande, drei Zeilen von 4 entfernt.

.
. .
Α
leer
ΕΣ
. ΙΑΔΙΟΠΛ̣ }
ΑΖΟΝ
. ΟΣ̣Κ̣ΟΛΙΟ̣ }
ΑΣΕΙΧΟΝ
Ο̣

KATE .⸨
Υ
Σ
. ΟΣ⸨
. Υ
ΣΑ⸨
. . .
ΦΑΓ̣⸨
ΣΜΑ⁻⸨

unterer Rand

Die Bruchstücke müssen ganz dicht aneinander gerückt werden, und oben setzt das so gewonnene Randstück ebenfalls an 4 so dicht an, dass es über die dort erhaltene untere Papyruslage übergriff. Auf der gesonderten Photographie von 5—13 (Faksimile T. 7) hängen mehrfach Stückchen an dem Fetzen, die als nicht zugehörig abgelöst sind.

Fragment 10.

In vollständigerem Zustande in Abusir photographiert; da es damals schon lose lag, vermutlich in die Nähe von 1 gehörig.

ΑΞΕ
ΑΝΟ
ΗΕ̣ΙΓ̣
ΔΕΡΗΣ
ΛΛΑΓ̣
ΕΥΙ̣

II. Columne (vgl. Tafel).

[. .] . [. .] . [. . . . .]Α̣Ν̣Τ[— — — — — — —]Ν̣ΩΝ[— — — — — —] . .
. ΥΝ[. .]ΒΟΛΟ̣[.]ΣΙΓΕΙΤ[. . .]Σ[. .]Υ[. . . . .]ΑΝΤΙΑΙ[. . . . . . .]Π̣ΡΙ̣[. .]ΝΕ
ΧΑΡΑ[.] . ΝΠΟ . ΙΔΕΓΕ[. . .]ΛΟΓΧΟ[. . . . . . .]ΑΜΦΕΘ[.] . ΤΟΟΔΟΝΤΩ̣Ν̣
ΣΤΟ .[.] . ΑΙΔ[.]ΚΥΡΤΟΙ[. .]ΚΡΑΣΙΝ[. . . . . . .]ΜΕΝΑΙ[. .]ΙΡΑΣΠΑΡΕΣΥ̣ΡΟΝ

Rechts auf der Höhe von Z. 2 steht mit kleinerer Schrift zwischen den Columnen

ΧΙΩΝ .[— — — —]Ε
ΤΩΝΗΡΑ[. . . . .]Σ

Eine Anzahl jetzt zerstörter oder verletzter Buchstaben liefert die gleich nach der Aufrollung in Abusir genommene Photographie (*Ph*).

1 Ω nur in *Ph*. 2 *Ph*. liefert ΣΙΓ und Υ und das letzte Ρ; zwischen diesem und Π ein Rest, der bei dieser Lesung nicht berücksichtigt ist. 3 Vom sechsten Buchstaben eine Ecke, zu Α passend; hinter ΠΟ ein Horizontalstrich, kaum zu Σ passend. Vor ΤΟΟ gegen Ende eine Hasta, zu Ν passend. 4 Hinter ΣΤΟ hat der Schreiber eine angefangene Hasta quer durchstrichen; das so entstandene Zeichen stimmt zu keinem seiner Buchstaben. Vor ΑΙ Reste, die am besten zu Κ, Χ passen.

ΕΛΑ[. . . .]ΣΑΔΛΕΙΜΕΝ̣[.]ΝΘΕΝΔΕ[. . . . . .]ΙΣΤΟΣΕΠ[. .]ΕΡΟΙΤΟΠΛΑΓΑ
ΡΗΞΙ[. . .]ΟΣΠΑΝΤΕΣ[. .]ΑΝΕΠΙ[. . . .]ΕΝ̣ΕΙΣΕΝΑ[.]ΤΑΙΕΙΔΕΑΝΤΙΤΟΙΧΟΣ
ΑΚΤ[. . . .]ΟΣ[.]ΞΕΙΕΜ[. .]ΛΥΚΡΟΤΟ[. . . . .]Σ̣Ι̣. . . .Π̣ΕΥΚΑΣΠΑΛΙΝΕΦΕΡΟΝΤΟ
ΑΙΔΕ[. . . .]ΑΙ̣. ΗΓΥΙΑ[.]ΙΑΦΕΡΟΥΣΑ̣[. . .]ΕΥΡΑΣΛΙ[. .]ΖΩΣΤΟΥΣΕΦΑΙΝΟΝ
ΤΑΣ. [. . . .] . [. . .] . . [. .]ΙΣΣΚΗΠΤ̣[. .]ΕΠΕΜΒΑΛΛ[.]ΝΤΕΣΑΝΕ[.]ΑΙΤΙΖΟΝΑΙΔΕ
ΠΡΑ[. . . . .] . [. . .]ΑΣΑΠΗΓΑΙ̣ΣΜΕΝΑ[.]ΣΙΔΑ[.]ΩΙΚΡΑΝΕΙΙΣΟΣΔΕΠΥΡΙ
ΔΑΜ . . . . ΑΓΚΥΛΕΝΔΕΤΟΣΜΕΘΙΕΤΟΧΕΡΣΙΝΕΝΔΕΠΙΠΤΕΓΥΙΟΙΣ
ΑΙΘΕ . . . . ΩΜΑΔΙΑΚΡΑΪ̣ΔΑΙΝΩΝΣΤΕΡΕΟΠΑΓΗΔΕΦΕΡΕΤΟΦΟΝΙΑ
. . . . Α̣[. .]Τ̣ΑΤΕΠΕΡΙΒΟΛΑΠΥΡΙΦΛΕΓ̣[. .]ΕΝΑΕΝΑΠΟΤΟΜΕΣΙΒΟΥΔΟ
. . . . Β̣ΙΟΤΟΣΕΘΥΕΤ. ΑΔΙΝ[.]ΣΥΠΟΤΑΝΥΠΤΕΡΟΙΣΙΧΑΛΚΟΚΡΑΣΙΝΕΥΡΕ
. . . . ΣΜΑΡΑΓΔΟΧΑΙΤΑΣΔΕΠΟΝΤΟΣΑΛΟΚΑΝΑΙΟΙΣΕΦΟΙΝΙΣΣΕΤΟΣΤΑΛΑ
. . . . Α̣ΥΠΑΙΒΟΑΔΕ[. .].ΜΙ[.]ΗΣΚΑΤΕΙΧΕΝΟΜΟ̣ΥΔΕΝΑΙΟΣΣΤΡΑΤΟΣΒΑΡΒΑΡΟΣΑΜΜΙ
. . . . . . Α̣Ν̣Τ̣ΕΦΕΡΕΤΟΕ̣[. . .]ΘΥ[.]ΣΤΕΦΕΣΙΜΑΡΜΑΡΟΠ[. . .]Ο[.]ΣΚΟΛΠΟΙΣΙΝ
. . . . ΑΣΕΝΘΑΤΟ̣Ι̣Τ̣[. . . . . . .]ΠΕΔΙΟΣΑΝΗΡΑΜΕΡΟΔΡΟΜΟΙΟΧΩΡΑΣΑΝΑΞ
. . . . . . ΒΡΙΑΝΑ . Ω[. . . . .]ΕΡΣΙΝΤΕΠΑΙΩ[. .]Π̣Λ̣Ε̣ΙΝΗΣΙΩΤΑΣ
[. . . . . .]ΣΘ̣Ε̣Ι̣ΝΟΜΕ[. . . . .]ΙΕΞΟΔΟΥΣΜ[. . . . .]ΝΙΣΟΡΡΟΠΑΤΕΠΑΛΕΥΟ }
— — — — — — ΗΛ[— — — —]ΩΝΚ̣ΑΛΕΙΘ[. . . .]Σ̣ΙΟΝΘΕΟΝΠΑΤΕΡΑΤ }
[. . . . . . .] . ΝΟ̣[. . .]ΦΙ[— — — — — —].ΚΕΠ̣[. .]. .[. . . . .]ΛΑΣΣ̣ΩΝ . }
[. . . . . . .]ΣΠ[. .]ΤΕ[— — — — — —]. .ΓΑΝ[. .]Ο̣Ν̣[. . . . .] . ΑΠΕΡΣΑΝ
[. . . . .].ΕΦΑΣ̣[. .]Ρ[— — — — — — —]Α̣ΝΤΕΚ̣ΕΚ̣ΡΑ̣Τ̣[. . . . .]ΝΙΝΚΕΛΑΙ̣
[. . . . .]ΒΛΥΔΩ[.]ΡΟΝ[— — — — — — —]ΣΚΑΤΕΣΣΦΡΑΓ[. . . . .] . ΣΤΑ

6 Den vierten Buchstaben liefert eine vor dem Ablösen von I 4 gemachte Photographie. Der zweite Buchstabe hinter der grossen Lücke ist als Ν̣ gegeben, obwohl auch dazu die Reste kaum passen. Der fehlende vor ΤΑΙ war keiner der kleinsten. 7 *Ph.* liefert das Ο vor der Mittellücke. Dahinter glaubt Schubart die Buchstabenreste am besten als ΣΙΜΟΝΠΕΥΚ zu lesen; ich kann nur das oben Bezeichnete für leidlich sicher halten. 8 Hinter der ersten Lücke stand, wie namentlich *Ph.* lehrt, Α, dann Ρ oder Π oder Ν, dann Τ oder Γ, daher ist dann Η zu lesen: die Reste könnten auch Ν ergeben. 9 Hinter ΤΑΣ Ansatz wie zu Μ, Λ, vom achten Buchstaben eine Hasta schräg nach l. Vor der Mittellücke Τ nur in *Ph.* 11 Ο in ΔΕΤΟΣ nur in *Ph.* 14 ΙΟΤΟΣ deutlich nur in *Ph.* Von Β schwache Spuren. 16 Vor ΜΙ ein Rest, zu Μ oder Σ passend; das Ι ist nur eine Hasta, jeder Ansatz rechts möglich. 17 Das erste Ο durch *Ph* gesichert. 18 Statt ΤΟΙΤ auch ΤΟΤ möglich. 19 Ω nur in *Ph.* Davor ein Rest, schmales und nach oben offenes Häkchen, doch wohl Rest einer dicken Hasta. Die letzte Lücke ist danach bemessen, dass die folgenden Buchstaben ungewöhnlich weit stehen. 21 Von Κ̣ nur die linke untere Hasta; aber der Raum bestätigt es. 22–28 ist *Ph.* für die ersten Fetzen eine Hilfe. Die Reste hinter ΚΕΠ passen etw zu ΡΠ. 23 Auf *Ph.* liegt in dieser Gegend ein kleiner loser Fetzen, mit den Resten dreier Zeilen, .Ο | ΑΙ̣ | Μ |; Zugehörigkeit wahrscheinlich, Einordnung nicht möglich.

[.....]ΠΕΠΑ̣[..]ΟΛΛ̣[— — — — — —]ΥΤΕΚ.. Τ̣ΟΣ[........]ΝΩ̣ΤΟΥ
[.....]Ε̣Δ̣Ι̣Α̣Π̣Α̣Λ̣Ε̣Υ̣ΩΝ[— — — —]ΠΟΥΒΑΣΙΜΟΝ̣[. ....]ΝΔΙΟΔΟΝ
[.....]ΕΣΜ[.]Σ[..]ΕΙΡΟΣ[— — — —]ΦΙΝΑΟΙΣΤΡΥ[.....]ΛΙΧΘΕΙΣ
[— — — — — —]ΥΛΑ[— — — — —]ΦΟ̣Ν̣[..]ΕΥΜΑ .[— — —] leer.

26 Hinter ΥΤΕΚ ein Strich wie die rechte Hälfte eines Α; er steht aber dafür zu nah. Danach zwei Punkte, wie die rechten Spitzen von Σ.

28 In ΦΙΝΑΟΙΣ vielleicht ein kleiner Buchstabe zwischen Α und Ο verloren; schon Τ würde kaum hineingehen.

29 ΟΝ nur in *Ph.* kenntlich. Vor ΕΥ ein Ansatz zu Ν passend; hinter Α nur oben ein Buchstabenansatz.

III. Columne.

Τ̣ΕΔ̣Ε̣ΤΑΙΛΕΙΠΟΙ̣Ε̣ΝΑΥΡΑ̣Ι̣ΤΑΙΔΕ̣ΠΕΙΣΕΠΙ̣ΠΤΟΝΑΦ̣ΡΩ̣Ι̣ΣΔΕ
ΑΒΑΧΧΙΩΤΟΣΟΜΒΡΟΣΕΙΣΔΕΤΡ̣ΟΦΙΜΟΝΑΓΓΟΣΕΧΕΙΤΟΕΠΕΙΔΕ
ΑΜΒΟΛΙΜΟΣΑΛΜΑΣΤΟΜΑΤΟΣΥΠΕΡΕΘΥΙΕΝΟΞΥΠΑΡΑΥΔΗΤΩΙ
ΦΩΝΑΠΑΡΑΚΟΠΩΙΤΕΔΟΞΑΙ̣ΦΡΕΝΩΝΚΑΤΑΚΟΡΗΣΑΠΕΙΛΕΙΓΟΜ
ΦΟΙΣΕΜΠΡΙΩΝ·ΜΙΜΟΥΜΕΝΟΣΛΥΜΕΩΝΙΣΩΜΑΤΟΣΘΑΛΑΣΑΣ
ΗΔΗΘΡΑΣΕΙΑΚΑΙΠΑΡΟΣΛΑΒΡΟΝΑΥΧΕΝΑΕΣΧΕΣΕΜΠΕΔΑΙΚΑΤΑ
ΖΕΥΧΘΕΙΣΑΛΙΝΟΔΕΤΩΙΤΕΟΝΝΥΝΔΕΣΕΑΝΑΤΑΡΑΞΕΙΕΜΟΣ
ΑΝΑΞΕΜΟΣΠΕΥΚΑΙΣΙΝΟΡΙΓΟΝΟΙΣΙΝΕΓΚΛΗΙΣΕΙΔΕΠΕΔΙΑ
ΠΛΟΙΜΑΝΟΜΜΑΣΙΝΑΥΓΑΙΣΟΙΣΤΡΟΜΑΝΕΣΠΑΛΕΟΜΙΣΗΜΑ
ΑΠΙΣΤΟΝΤΕΑΓΚΑΛΙΣΜΑΚΛΥΣΙΔΡΟΜΑΔΟΣΑΥΡΑΣΦΑΤΟ
ΑΘΜΑΤΙΣΤΡΕΥΓΟΜΕΝΟΣΒΛΟΣΥΡΑΝΔΕΕΞΕΒΑΛΛΕΝΑΧΝΑΝ
ΕΠΑΝΑΕΡΕΥΓΟΜΕΝΟΣΣΤΟΜΑΤΙΒΡΥΧΙΟΝΑΛΜΑΝΦΥΓΑΙΔΕ
ΠΑΛΙΝΙΕΤΟΠΕΡΣΗΣΣΤΡΑΤΟΣΒΑΡΒΑΡΟΣΕΠΙΣΠΕΡΧΩΝΑΛΛΑΔΕ
ΑΛΛΑΝΘΡΑΥΕΝΣΥΡΤΙΣΜΑΚΡΑΥΧΕΝΟΠΛΟΥΣΧΕΙΡΩΝΔΕΕΓΒΑΛΛΟΝ
ΟΡΕΙΟΥΣΠΟΔΑΣΝΑΟΣΣΤΟΜΑΤΟΣΔΕΞΗΛΛΟΝΤΟΜΑΡΜΑΡΟΦΕΓΓΕΙΣ
ΠΑΙΔΕΣΣΥΓΚΡΟΥΟΜΕΝΟΙΚΑΤΑΣΤΕΡΟΣΔΕΠΟΝΤΟΣΕΓΛΙΠΟΠΝΟΗΣ
ΛΙΠ̣.ΣΤΕΡΕΣΙΝΕΓΑΡΓΑΙΣΕΣΩΜΑΣΙΝΕΒΡΙΘΟΝΤΟΔΕΑΙΟΝΕΣ
Ο̣.ΔΕΠΑΚΤΑΙΣΕΝΑΛΟΙΣΗΜΕΝΟΙΓΥΜΝΟΠΑΓΕΙΣΑΥΤΑΙΤΕΚΑΙΔΑΚΡΥΣΤΑΓΕΙ
[.]ΟΩ[.]ΣΤΕΡΝΟΚΤΥΠΩΙΓΟΗΤΑΙΘΡΗΝΩΔΕΙΚΑΤΕΙΧΟΝΤΟΔΥΡΜΩΙΑΜΑΔΕ
[...]ΠΑΤΡΙΑΝΕΠΑΝΕΚΑ̣[.]ΕΟΝΤΟΙΩΜΥΣΙΑΙΔ̣Ε̣ΝΔΡΟΕΘΕΙΡΑΙΠΤΥΧΑΙ

1 Die unterpunktierten Zeichen sind, so gering die Reste z. T. sind, ganz sicher; *Ph.* leistet hier manche Hilfe. Unter dem letzten Σ ein Punkt, der, wenn ihm oben einer entsprach, Tilgung bedeuten könnte; er kann auch bedeutungslos sein.

5 Das letzte Λ aus Θ gemacht.

18 Das erste Zeichen sieht eher wie das obere Rund von Β aus; vom zweiten eine geringe Spur unten, und nichts weiter, obwohl der Papyrus erhalten ist.

[. . .]ΑΣΘΕΜΕΝΘΕΝ . ΕΝΥΝΑΗΤΑΙΣΦΕΡΟΜΕΘ̣ΑΟΥΓΑΡΕΤΙΠΟΤΑΜΟΝ
[. .]ΜΑΔΕΞΕΤΑΙ[. . .]Ι̣ΣΚ[.] . ΕΓΓΑΡΧΕΡΙΠΑ[.]Ε[.]ΝΥΜΦΑΙΟΓΟΝΟΝ
[. . .] . ΟΝΑΝΤΡΟΝΟ[. . .] . [. . .]Δ̣ΙΑΣΤΑΚΑΠΕ[. . . . .] . ΟΝΕΙΤΕΟΒΑΘΥ
[.]ΕΡΟΝΠΟΝΤΟΙΟΤ̣[. . .]ΑΑΠΕΧΕΜΑΧΙΜΟ̣[. .] . [. .] leer
ΠΛΟΙΜΟΝΕΛΛΑΝΕΥ̣[. . .]ΗΣΤΕ̣ΓΗΝΕΔΕΙΜΕ[.]ΗΛ̣[.]Τ̣ΕΛΕΟΠΟΡΟΝΕΜΟΣ
[.]ΕΣΠΟΤΗΣΟΥΓΑΡΑ[. . . .]ΛΟΝΟΥΔΕΑΣΤΥΛΥΔΙΟΝ[. .]ΠΩΝΣΑΡΔΕΩΝΗΛΘΟΝ
[.]ΛΛΑΝΑΤΕΡΞΩΝΑ . [. . . .]Δ̣Ε̣ΠΑΙΤΙΣΔΥΣΕΚΦΕΥΚ̣[.]ΟΝΕΥΡΗΙ

22 Von Ι̣ nur ein oberer Rest, also auch H, N möglich. Von dem Buchstaben vor ΕΓ noch Reste eines Rundes von O oder P.

23 Vom vierten Buchstaben Rest einer Hasta wie von I, P, T, Φ. In der Mitte der Lücke ein ähnlicher Rest. Von dem ersten Buchstaben hinter der letzten Lücke ein unsichrer Rest wie von Δ.

24 Durch den linken Fuss des ersten A geht ein zum vorhergehenden Buchstaben gehöriger Rest: Λ oder besser M. Von dem letzten Buchstaben schräge Reste, A oder Λ, erhalten. Dann fehlt der Papyrus in der Ausdehnung von 2 Buchstaben; dahinter ist er erhalten, leer, weil der Schreiber die Tinte sofort abgewischt hat.

25 An der letzten schadhaften Stelle ist von Λ nur ein linker Winkel erhalten, der auch ΑΔΜ gestatten würde. Die Reste von T möchte man eher E deuten. Das rechte Stück des Papyrus müsste etwas mehr nach rechts gerückt sein.

27 Vom vierzehnten Buchstaben unterster Teil einer Hasta.

IV. Columne.

ΓΛΥΚΕΙΑΝΜΟΡΟΥΚΑΤΑΦΥΓΗΝΙΛΙΟΠΟΡΟΣΚΑΚΩΝΛΥΑΙΑ
ΜΟΝΑΓΕΝΟΙΤΑΝΕΙΔΥΝΑΣΤΑΠΡΟΣΜΕΛΑΜΠΕΤΑΛΑΚΙΤΩΝΑ
ΜΑΤΡΟΣΟΥΡΕΙΑΣΔΕΣΠΟΣΥΝΑΓΟΝΑΤΑΠΕΣΕΙΝΕΥΩΛΕΝΟΥΣΤΕ
ΧΕΙΡΑΣΑΜΦΙΒΑΛΛΩΝΛΙΣΣΩΝΧΡΥΣΟΠΛΟΚΑΜΕΘΕΑΜΑΤΕΡ
ΙΚΝΟΥΜΑΙΕΜΟΝΕΜΟΝΑΙΩΝΑΔΥΣΕΚΦΕΥΚΤΟΝΕΠΕΙΜΕΑΥΤΙΚΑ
ΛΑΙΜΟΤΟΜΩΙΤΙΣΑΠΟΙΣΕΤΑΙΕΝΘΑΔΕΜΗΣΤΟΡΙΣΙΔΑΡΩΙΗΚΑΤΑ
ΚΥΜΟΤΑΚΕΙΣΝΑΥΣΙΦΘΟΡΟΙΑΥΡΑΙΝΥΚΤΙΠΑΓΕΙΒΟΡΕΑΔΙΑΡΑΙΣΟΝ
ΤΑΙΠΕΡΙΓΑΡΚΛΥΔΩΝΑΓΡΙΟΣΑΝΕΡΡΗΞΕΝΑΠΑΓΓΥΙΩΝΕΙΔΟΣ
ΥΦΑΝΤΟΝΕΝΘΑΚΕΙΣΟΜΑΙΟΙΚΤΡΟΣΟΡΝΙΘΩΝΕΘΝΕΣΙΝΩΜΟ
ΒΡΩΣΙΘΟΙΝΑ
ΤΟΙΑΔΕΟΔΥΡΟΜΕΝΟΙΚΑΤΕΔΑΚΡΥΟΝΕΠΕΙΔΕΤΙΣΛΑΒΩΝΑΓΟΙ
ΠΟΛΥΒΟΤΩΝΚΕΛΑΙΝΑΝΟΙΚΗΤΟΡΑΟΡΦΑΝΟΝΜΑΧΑΝΣΙΔΑΡΟ
ΚΩΠΟΣΕΛΛΑΝΑΓΕΙΚΟΜΗΣΕΠΙΣΠΑΣΑΣΟΔΑΜΦΙΓΟΝΑΣΙ
ΠΕΡΙΠΛΕΚΕΙΣΕΛΙΣΣΕΤΟΕΛΛΑΔΙΕΜΠΛΕΚΩΝΑΣΙΑΔΙΦΩΝΑΙ
ΔΙΑΤΟΡΟΝΣΦΡΑΓΙΔΑΘΡΑΥΩΝΣΤΟΜΑΤΟΣΙΑΟΝΑΓΛΩΣΣΑΝ

7. Δ in ΒΟΡΕΑΔΙΑ über der Zeile.

ΕΞΙΧΝΕΥΩΝΕΓΩΜΟΙΣΟΙΚΩΣΚΑΙΤΙΠΡΑΓΜΑΑΥΤΙΣΟΥΔΑΜΕΛΘΩ
ΚΑΙΝΥΝΕΜΟΣΔΕΣΠΟΤΗΣΔΕΥΡΟΜΕΝΘΑΔΗΞΕΙΤΑΛΟΙΠΑΔΟΥΚΕΤΙ
ΠΑΤΕΡΟΥΚΕΤΙΜΑΧΕΣΑΥΤΙΣΕΝΘΑΔΕΡΧΩΑΛΛΑΚΑΘΩΕΓΩΣΟΙ
ΜΕΝΔΕΥΡΕΓΩΚΕΙΣΕΠΑΡΑΣΑΡΔΙΠΑΡΑΣΟΥΣΑΑΓΒΑΤΑΝΑΝΑΙΩΝ
ΑΡΤΙΜΙΣΕΜΟΣΜΕΓΑΣΘΕΟΣΠΑΡΕΦΕΣΟΝΦΥΛΑΞΕΙ
ΟΙΔΕΠΕΙΠΑΛΙΜΠΟΡΟΝΦΥΓΗΝΕΘΕΝΤΟΤΑΧΥΠΟΡΟΝΑΥΤΙΚΑΜΕΝ
ΑΜΦΙΣΤΟΜΟΥΣΑΚΟΝΤΑΣΕΧΧΕΡΩΝΕΡΡΙΠΤΟΝΔΡΥΠΤΕΤΟΔΕ
ΠΡΟΣΩΠΟΝΟΝΥΞΙΠΕΡΣΙΔΑΣΤΟΛΗΝΠΕΡΙΣΤΕΡΝΟΙΣΕΡΕΙΚΟΝ
ΕΥΥΦΗΣΥΝΤΟΝΟΣΔΕΑΡΜΟΖΕΤΟΑΣΙΑΣΟΙΜΩΓΑΠΟΛΥΣΤΟΝΩΙ
ΚΤΥΠΕΙΔΕΠΑΣΑΒΑΣΙΛΕΩΣΠΑΝΗΓΥΡΙΣΦΟΒΩΙΤΟΜΕΛΛΟΝ
ΕΙΣΟΡΩΜΕΝΟΙΠΑΘΟΣΟΔΕΠΑΛΙΝΠΟΡΕΥΤΟΝΩΣΕΣΕΙΔΕΝ

22 Das zweite Χ in ΕΧΧΕΡ aus Ι verbessert. 26 ΕΙ in ΕΣΕΙΔΕΝ über der Zeile und Σ aus Ι; d. h. ΕΙΔΕΝ vor der Korrektur.

V. Columne.

ΒΑΣΙΛΕΥΣΕΙΣΦΥΓΗΝΟΡΜΩΝΤΑΠΑΜΜΙΓΗΣΤΡΑΤΟΝ
ΓΟΝΥΠΕΤΗΣΑΙΚΙΖΕΣΩΜΑΦΑΤΟΔΕΚΥΜΑΙΝΩΝΤΥΧΑΙΣΙΝ
ΙΩΚΑΤΑΣΚΑΦΑΙΔΟΜΩΝΣΕΙΡΙΑΙΤΕΝΑΕΣΕΛΛΑΝΙΔΕΣΑΙΚΑ
ΤΑΜΕΝΗΛΙΚΑΩΛΕΣΑΤΕΗΒΑΝΝΕΩΝΠΟΛΥΑΝΔΡΟΝΝΑΕΣΔΕ
ΟΥΚΙΟΠΙΣΣΟΠΟΡΕΥΤΟΝΑΞΟΥΣΙΜΠΥΡΟΣΔΕΑΙΘΑΛΟΕΜΜΕΝΟΣ
ΑΓΡΙΩΙΣΩΜΑΤΙΦΛΕΞΕΙΣΣΤΟΝΟΕΝΤΑΔΕΑΛΓΗΕΣΤΑΙΠΕΡΣΙΔΙ
ΧΩΡΑΙΩΒΑΡΕΙΑΣΥΜΦΟΡΑΑΜΕΣΕΛΛΑΔΑΗΓΑΓΕΣΑΛΛΙΤΕ
ΜΗΚΕΤΙΜΕΛΛΕΤΕΖΕΥΓΝΥΤΕΜΕΝΤΕΤΡΑΟΝΙΠΠΩΝ
ΟΧΗΜΑΟΙΔΕΑΝΑΡΙΘΜΟΝΟΛΒΟΝΦΟΡΕΙΤΕΠΑΠΗΝΑΣΠΙΜΠΡΑΤΕΔΕ
ΣΚΗΝΑΣΜΗΔΕΤΙΣΗΜΕΤΕΡΟΥΓΕΝΟΙΤΟΟΝΗΣΙΣΑΥΤΟΙΣΙΠΛΟΥΤΟΥΟΙΔΕ
ΤΡΟΠΑΙΑΣΤΗΣΑΜΕΝΟΙΔΙΟΣΑΓΝΟΤΑΤΟΝΤΕΜΕΝΟΣΠΑΙΑΝΑΕΚΕΛΑ
ΔΗΣΑΝΙΗΙΟΝΑΝΑΚΤΑΣΥΜΜΕΤΡΟΙΔΕΠΕΚΤΥΠΕΟΝΠΟΔΩΝΥΨΙΚΡΟΤΟΙΣ
ΧΟΡΕΙΑΙΣ
§ ΑΛΛΩΧΡΥΣΕΟΚΙΘΑΡΙΝΑΕΞΩΝΜΟΥΣΑΝΝΕΟΤΕΥΧΗΕΜΟΙΣΕΛΘΕΕΠΙΚΟΥΡΟΣ
ΥΜΝΟΙΣΙΝΙΗΙΕΠΑΙΑΝΟΓΑΡΜΕΥΓΕΝΕΤΑΣΜΑΚΡΑΙΩΝΣΠΑΡΤΑΣΜΕΓΑΣ
ΑΓΕΜΩΝΒΡΥΩΝΑΝΘΕΣΙΝΗΒΑΣΔΟΝΕΙΛΑΟΣΕΠΙΦΛΕΓΩΝΕΛΑΙΤΕΑΙΘΟΠΙ
ΜΩΜΩΙΟΤΙΠΑΛΑΙΟΤΕΡΑΝΝΕΟΙΣΥΜΝΟΙΣΜΟΥΣΑΝΑΤΙΜΩΕΓΩΔΕΟΥΤΕ
ΝΕΟΝΤΙΝΑΟΥΤΕΓΕΡΑΟΝΟΥΤΕΙΣΗΒΑΝΕΙΡΓΩΤΩΝΔΕΚΑΔΥΜΝΩΝ
ΤΟΥΣΟΔΕΜΟΥΣΟΠΑΛΑΙΟΛΥΜΑΣΤΟΥΤΟΥΣΔΕΑΠΕΡΥΚΩΛΩΒΗΤΗΡΑΣ
ΑΟΙΔΑΝΚΗΡΥΚΩΝΛΙΓΥΜΑΚΡΟΦΩΝΩΝΤΕΙΝΟΝΤΑΣΙΥΓΓΑΣΠΡΩΤΟΣ
ΠΟΙΚΙΛΟΜΟΥΣΟΣΟΡΙΥΣΥΝΕΤΕΚΝΩΣΕΝΥΙΟΣΚΑΛΛΙΟΠΑ
ΠΙΕΡΙΑΣΕΝΙΤΕΡΠΑΝΔΡΟΣΑΕΠΙΤΩΙΔΕΚΑΤΕΥΞΕΜΟΥΣΑΝ

6 Das Λ in ΦΛΕΞΕΙΣ nachgetragen. 10 das letzte Ι nachgetragen. 14 § hat vogelähnliche Gestalt.

ΕΝΩΙΔΑΙΣΛΕΣΒΟΣΔΕΑΙΟΛΙΑΝΑΝΤΙΣΣΑΓΕΙΝΑΤΟΚΛΕΙΝΟΝΝΥΝΔΕ
ΤΙΜΟΘΕΟΣΜΕΤΡΟΙΣΡΥΘΜΟΙΣΤΕΕΝΔΕΚΑΚΡΟΥΜΑΤΟΙΣΚΙΘΑΡΙΝ
ΕΞΑΝΑΤΕΛΛΕΙΘΗΣΑΥΡΟΝΠΟΛΥΥΜΝΟΝΟΙΞΑΣΜΟΥΣΑΝ
ΘΑΛΑΜΕΥΤΟΞΝΜΙΛΗΤΟΣΔΕΠΟΛΙΣΝΙΝΑΘΡΕΨΑΣΑ

VI. Columne.

ΔΥΩΔΕΚΑΤΕΙΧΕΟΣΛΑΟΥΠΡΩΤΕΟΣΕΞΑΧΑΙΩΝ
ΑΛΛΕΚΑΤΑΒΟΛΕΠΥΘΙΑΓΝΑΝΕΛΘΟΙΣΤΑΝ
ΔΕΠΟΛΙΝΣΥΝΟΛΒΩΙΠΕΜΠΩΝΑΠΗΜΟΝΙΛΑΩΙ
ΤΩΙΔΕΙΡΗΝΑΝΘΑΛΛΟΥΣΑΝΕΥΝΟΜΙΑΝ

Es folgt nun eine Umschrift von II 2 ab; denn vorher ist mir nicht möglich irgend welche zusammenhängenden Worte zu gewinnen. Die Verse habe ich so abgesetzt, wie es die Grammatiker getan haben würden, in kurze Reihen, Dimeter, Trimeter, ganz vereinzelt aus besonderen Gründen einen Tetrameter. Davor dass die Synaphie übersehen werde, kann die Einrückung hinreichend warnen; in den kleinen Zeilen wird der Rhythmus leichter erfasst. Unter den Text habe ich eine Paraphrase gestellt, auch dies in der antiken Weise, die hier ziemlich so berechtigt ist wie bei Lykophron; in eine moderne Sprache kann ich Timotheos nicht übersetzen, und sie würde die notwendige Erklärung mindestens schlechter liefern als das Scholiastengriechisch, das ich vornehmlich mit Hilfe der Lexica, aber auch der Scholien gebildet habe, die mir vertraut sind. Besonders nützlich ist mir der Index von E. Schwartz zu den Euripidesscholien gewesen.

[σ]ὺν [ἐμ]βόλοισι γείτ[ονε]ς
. . υ . . . . αντίαι
. . . . πρι . [ἐ]νεχάρα-
  [ξα]ν· πο[σ]ὶ δὲ γε[ισό]λογχο[ν ὄγ-
  κωμ(α)] ἀμφέθεντ(ο) ὀδόντων.
στ . . αι δὲ κυρτοῖ[σι] κρασὶν [ἀμφεστεμ]μέναι
χεῖρας παρέσυρον ἐλατίνας.
ἀλλ' εἰ μὲν [ἐ]νθένδε . . . . ι

4 γεισόλογχον Diels. 8 αδλ Z. B. ἀπροφάσιστος.

Paraphrase: (4) ταῖς δὲ κώπαις μέγα γείσων κατασκεύασμα περιέβαλλον, βαρέως πλῆττον, ὀδοντωτόν. ἀντήριδες δὲ δοκῶν κεφαλαῖς μικρὸν ἐξεχούσαις τὰς εἰρεσίας παρέσυρον. ἀλλ' εἰ μὲν τούτων ἀπροσδοκήτως

στος ἐπ[ιφ]έροιτο πλαγὰ,
ῥηξί[ζυγ]ος, πάντεσ . . αν ἐ-
πι . . . . ενεις ἐνά[ν]ται,
εἰ δ(ὲ) ἀντίτοιχος ἀκτ[ὶς πρ]οσ[άι]ξει-
εμ, πολυκρότο[υ] . . . . σι . . .
πευκᾶς πάλιν ἐφέροντο,
αἳ δὲ [περὶ π]ά[ν]τη γυῖα διαφέρουσα[ι]
[πλ]ευρὰς λι[νο]ζώστους ἔφαι-
νον, τὰς — — — — — — ις
σκηπτ[ὸν] ἐπεμβάλλ[ο]ντες ἀνε-
χ[α]ίτιζον, αἳ δὲ πρα[νὲς]ἐ-
[κλίνοντο δέμ]ας ἀπηγλαϊ-
σμέναι σιδα[ρέ]ωι κράνει.
ἶσος δὲ πυρὶ δαμ[ασίφως
Ἄρης] ἀγκυλένδετος
μεθίετο χερσίν, ἐν δ' ἔπιπτε γυίοις,
αἰθε[ροφόρητον σ]ῶμα διακραδαίνων.
στερεοπαγῆ δ' ἐφέρετο φόνι-
α . . . . α . . τα τε περίβο-
λα πυρὶ φλεγ[όμ]εν(α) ἐν ἀποτομάσι βουδό[ροις.
. . . . . δὲ] βίοτος ἐθύετ[(ο)] ἀδι-
ν[ὸ]ς ὑπὸ τανυπτέροισι χαλ-
κόκρασι νευρε[πεντάτοις].

10-11 Z. B. πάντες ἴσαν ἐπὶ δυσμενεῖς ἔναντα. Die Schiffe sind ἀντίπρωιροι auf einander gefahren. 13 Z. B. πολυκρότου ῥιπαῖσι τάχα πλευρᾶς. Das Schiff, dem ein Stoss in die Flanke droht, fährt mit aller Kraft rückwärts, damit der Stoss nur die starke Spitze treffe. 21 Es hat nur σιδα[ρ]ῶι da gestanden. 28 τομασι. 29 Z. B. ὄφεσι. 31 Auch νευρερύστοις möglich.

Paraphrase: ἐπιφέροιτο πληγὴ τοσαύτη (10) ὥστε τὰ ζυγὰ ῥῆξαι, πάντες οἱ ναῦται ἐπὶ τὴν πολεμίαν ναῦν ἐπιδιαβῆναι ἐπειρῶντο. εἰ δὲ ἡ ἐμβολὴ ἀκτῖνος κεραυνίας τρόπον ἐπὶ τὸν τοῖχον γενέσθαι μέλλοι, εἰς ὀπίσω ἦγον βίαι ἐλαύνοντες τὴν ναῦν. (15) ὅσαι δὲ καταθραυσθεισῶν τῶν κωπῶν δεῦρο κἀκεῖσε φερόμεναι τὰς πλευρὰς τὰς διαζώμασι περιειλημμένας ἐγύμνουν, ταύτας κεραυνοῦ τρόπον τὸ ἔμβολον ἐναράττοντες ἀνέτρεπον, ὥστε προνεύουσαι κατεδύνοντο, (20) τὸ τῆς κατασκευῆς κάλλος ὑπὸ τῆς σιδηρᾶς τοῦ πλήκτρου κεφαλῆς ἀποβαλοῦσαι. παραπλήσια δὲ ἀστραπαῖς τὰ ἀνδροφόνα δόρατα τὰ ἀγκυλωτὰ ἐκ τῶν χειρῶν ἠφίετο καὶ τοῖς σώμασιν ἐνέπιπτεν, τρέμοντα ἔτι ὑπὸ τῆς δι' ἀέρος φορᾶς. ἐβάλλοντο δὲ καὶ ὄγκοι συμπήκτου μολίβδου καὶ ἐν ῥαβδίοις, οἵοις τὰ ὑποζύγια κολάζουσι, πυρίφλεκτα περίβολα (ἐρεᾶ ἢ λινᾶ πισσωτά). πολὺς δὲ φόνος ἐγένετο ὑπὸ δρακόντων (30) πτερὰ μὲν εὔτονα, κεφαλὰς δὲ χαλκᾶς ἐχόντων, νευραῖς δὲ ἐντεινομένων, ἤγουν τῶν τόξων.

σμαραγδοχαίτας δὲ πόν-
τος ἄλοκα ναΐοις ἐφοι-
νίσσετο σταλα[γμοῖς.]
[κρ]αυγᾶι βοὰ δὲ [συμ]μιγὴς κατεῖχεν.

ὁμοῦ δὲ νάιος στρατὸς
βάρβαρος ἄμμι[γα αὖτις] ἀν-
τεφέρετ' ἐ[ν ἰχ]θυ[σ]στεφέσι μαρ-
μαροπ[τέρ]ο[ι]ς κόλποισιν [Ἀμ-
φιτρίτ]ας· ἔνθα τοι τ.......
πέδιος ἀνήρ, ἁμερο-
δρόμοιο χώρας ἄναξ
.....μβριανα . ω........
χ]ερσίν τε παίω[ν ἔ]πλει νησιώ-
τας [ἀνέμοι]ς θεινόμε[νος]
.........[δ]ιεξόδους μ[ατεύω]ν.
ἰσόρροπά τε παλευο[ν —
— — — — ηλ —
— — — — ων [κ]άλει
θ[αλάσ]σιον θεὸν πατέρα
τ[ε — — νο ... φι — —
— — — κεπ · —
— — λασσων — —
— σπ . . τε — —
— γαν . . ον — — α Περσᾶν
...... εφασ . . ρ — —
αντεκεκρατ .... νιν
κελαι[ν] . . [ἀμ]βλὺ δ' ὦ[χ]ρον —
— — — — ς κατεσ-
σφρα[γισμέν] ..... στα —
..... πεπα . . ολλ — —
— — υτεκ . . τος . . .

35 αυπαι 41[1] Z. B. τις φρυγιοπέδιος 43 Z. B. πλάκα ὀμβρίαν ἀρῶν σκέλεσι.

Paraphrase: τὸ δὲ σμαράγδινον πέλαγος κατὰ τὰ βάθη τῶν κυμάτων ἐφοινίσσετο, τοῦ πυρὸς ἐκ τῶν νεῶν σταλάσσοντος. (35) διετέλουν δὲ ἐπιβοῶντές θ' ἅμα καὶ οἰμώζοντες.

ὁ δὲ τῶν βαρβάρων στόλος ἐγγὺς αὖθις εἰς μέσον ἀντανήγετο ἐν τῶι τῆς θαλάσσης κόλπωι τῶι ὑπὸ ἰχθύων μὲν οἷον στεφανουμένωι, ὑπὸ πετρῶν δὲ πτερύγων τρόπον περιειλημμένωι. (40) ἔνθα δὴ ἀνήρ τις ἐκ Φρυγῶν πεδίου, δεσπότης ἀγρῶν, οὓς μόλις ἂν ἡμέρας δρόμος ἐκβαίη, τοῖς μὲν ποσὶ τὸ ὑγρὸν πέλαγος ἀρῶν ταῖς δὲ χερσὶν παίων ἐνήχετο νησιώτης γενόμενος ὑπὸ τοῦ πνεύματος πατασσόμενος, περιορώμενος ὅπου διαφύγοι.

...... νώτου — —
...... ε διαπαλεύων
— — — — που βάσιμον ..
... ν δίοδον .....
ἐσμ[ὸ]ς [ἄπ]ειρος — — —
φιναοιστρυ .... [ἑ]λιχθείς
— — — — υλα — — φον
[πν]εῦμ(α) . [ὅ] | τε δὲ τᾶι λείποιεν αὖ- Col. III
ραι, τᾶιδ' ἐπεισέπιπτεν ἀ-
φρώδης ἀβακχίωτος ὄμ-
βρος, εἰς δὲ τρόφιμον ἄγγος
ἐχεῖτ(ο) . ἐπεὶ δ(ὲ) ἀμβόλιμος ἅλ-
μα στόματος ὑπερέθυιεν,
ὀξυπαραυδήτωι
φωνᾶι παρακόπωι
τε δόξαι φρενῶν
κατακορὴς ἀπείλει,
γόμφοις ἐμπρίων
μιμούμενος, λυμεῶ-
νι σώματος θαλάσσαι·
"ἤδη θρασεῖα καὶ πάρος
λάβρον αὐχέν(α) ἔσχες ἐμ
πέδαι καταζευχθεῖσα λινοδέτωι τεόν.
νῦν δέ σ(ε) ἀναταράξει
ἐμὸς ἄναξ, ἐμὸς
πεύκαισιν ὀριγόνοισιν, ἐγ-
κλήισει δὲ πεδία πλόιμα νομάσιν αὐγαῖς.

72 πιπτοναφρωισδεαβ 77 φωναπ 82 θαλασασ 89 νομμασιν

Paraphrase: (70) ὁπότε δὲ κατὰ τὴν ἑτέραν οἱ ἄνεμοι λείποιεν, κατὰ τὴν ἑτέραν ἐπεισέπιπτεν μετ' ἀφροῦ τὸ ὑγρὸν τὸ βακχείας ἀφεστηκός (ἤγουν ἡ πικρὰ καὶ ἄποτος ἅλμη) καὶ εἰς τὸ ἀγγεῖον τὸ τὴν τροφὴν δεχόμενον (τὸν οἰσοφάγον) εἰσέρρει. ἐπειδὴ δὲ ἀνερευγομένη ἡ ἅλμη (75) τοῦ στόματος ὑπερέβλυζε, παραληρῶν τῆι τε φωνῆι τῆι ἐπὶ τὸ ὀξύφθογγον παρεκβαινούσηι καὶ τῆι παραφόρωι τῆς γνώμης ἐλπίδι ἠπείλει τῆι θαλάσσηι τῆι τὸ σῶμα διαλυμαινομένηι, διὰ μιμήσεως γοῦν τοῖς ὀδοῦσι καταπρίων. (80) (ἤγουν ὁ τῆι θαλάσσηι καταπνιγόμενος ἐφαίνετο οἷον θηρίον ὀδὰξ ἐχόμενον τοῦ ἀντιστάντος) καὶ πρότερον ἤδη, ὦ θρασεῖα θάλασσα, τὸν ἀναίσχυντον αὐχένα ἐν λινοῖς (85) δεσμοῖς εἶχες καταληφθεῖσα (τῆι κατὰ τὸν Ἑλλήσποντον γεφύραι)· νῦν δὲ πεύκαις ἐν ὄρεσι πεφυκυίαις (ταῖς κώπαις) ὁ δεσπότης ὁ ἐμός, ἐμὸν λέγω (ὥστε κἀμοί τι τῆς νίκης μετεῖναι), ἀναταράξει σε, καὶ τὰ πλόιμα πεδία (τὸν κατὰ Σαλαμῖνι κόλπον) συμπεριλήψεται τῶι βλέμματι κατανεμόμενος.

οἰστρομανὲς παλεομί-
σημ(α) ἄπιστόν τ(ε) ἀγκάλι-
σμα κλυσιδρομάδος αὔρας."
φάτ(ο) ἄσθματι στρευγόμενος,
βλοσυρὰν δ(ὲ) ἐξέβαλλεν
ἄχναν, ἐπαν(α)ερευγόμενος
στόματι βρύχιον ἅλμαν.

φυγᾶι δὲ πάλιν ἵετο Πέρ-
σης στρατὸς {βάρβαρος} ἐπισπέρχων.
ἄλλα δ(ὲ) ἄλλαν θραῦεν σύρτις,
μακραυχενόπλους
χειρῶν δ(ὲ) ἔγβαλλον ὀρείους
πόδας ναός. στόματος
δ'ἐξήλλοντο μαρμαροφεγ-
γεῖς παῖδες συγκρουόμενοι·
κατάστερος δὲ πόντος
ἐγ λιποπνόης ψυχοστερέσιν
ἐγάργαιρε σώμασιν,
ἐβρίθοντο δ(ὲ) ἀιόνες.
[οἳ] δ' ἐπ' ἀκταῖς ἐνάλοις
ἥμενοι γυμνοπαγεῖς
ἀυτᾶι τε καὶ δακρυ-
σταγεῖ [γ]όω[ι] στερνοκτύποι
γοηταὶ θρηνώδει κατείχοντ' ὀδυρμῶι,
ἅμα δὲ [γᾶν] πατρίαν ἐπανε-
κα[λ]εόντ(ο) "ἰὼ Μύσιαι

93 αθμα 106 λιποπνοησλι[πο]στερ 112 κτυπωι

Paraphrase: πάλαι σε μεμίσηκα τὴν οἴστρωι μαινομένην καὶ προδοτικῶς με περιβάλλουσαν θάλασσαν μετ' αὔρας οὕτω ταχέως ἐπερχομένης ὥστε με κατακλύσαι. τοιαῦτα ἔλεγεν τῶι ἄσθματι καταβαρούμενος, τὴν δὲ θάλασσαν ἐξερεύγων δυσειδὲς ἅμα φλέγμα ἐξήμει.

(97) φεύγουσα δ' ἐξοπίσω ἔπλει ἡ Περσικὴ στρατιὰ ἐπειγομένη. ἄλλη δ'ἄλλην συνήρασσε φορά, ἐξέβαλλον δὲ ἐκ τῶν χειρῶν τοὺς ἐν ὄρει πεφυκότας νεὼς πόδας (τὰς ἐλατίνας κώπας). συγκρουόμενοι δὲ τοῦ στόματος ἐξέπιπτον οἱ λευκοὶ παῖδες (οἱ ὀδόντες, ἤγουν οἱ σκαλμοὶ οἱ τῶι τράφηκι ἐμπεφυκότες). ὁ δὲ πόντος ὥσπερ ὁ οὐρανὸς τοῖς ἀστράσι ἀπεπνιγμένοις νεκροῖς ἐπλήθυεν (ὧν τὰ σώματα ἐπιλιπόντος τοῦ πνεύματος τῆς ζωῆς ἐστέρητο), μεστὸς δ'ἦν ὁ αἰγιαλὸς αὐτῶν. ἄλλοι δὲ ἐπὶ ταῖς ἀκταῖς τῆς θαλάσσης καθήμενοι πηγνύμενοι τῶι κρύει διὰ τὴν γυμνότητα, κραυγῆι τε καὶ ὀλοφύρσει μετὰ δακρύων κοπτόμενοι ὥστε κτυπεῖν τὰ στήθη γοερῶς θρηνητικῶι κατείχοντο ὀδυρμῶι, ἅμα δὲ τὴν πατρίδα ἐπεκαλοῦντο" ὦ φάραγγες τῆς Μυσίας

δενδροέθειραι πτυχαί,
[ῥύσ]ασθέ μ' ἐνθέν[δ'](ε), ἵν' ἀή-
ταις φερόμεθ(α)· οὐ γὰρ ἔτι ποτ' ἀ-
μὸν [σῶ]μα δέξεται [κόν]ις.
κ[ῦρ]εγ γὰρ χερὶ πα[λ]ε[ο]νυμ-
φαγόνον [ἄβατ]ον ἄντρον
ο....... διαστακαπε...
... δονειτεο βαθύ[τ]ερον πόντοιο τ[έρμ]α.
ἄπεχέ μ', ἄχί μο[ι κ]α[τὰ]
πλόιμον Ἕλλαν εὐ[παγ]ῆ στέγην ἔδειμε
[τ]η[λετ]ελεοπόρον ἐμὸς
δεσπότης. οὐ γὰρ ἄ[ν Τμῶ]λον οὐδ'
ἄστυ Λυδὸν [λι]πὼν Σαρδέων
ἦλθον [Ἕ]λλαν' ἀπέρξων Ἄ[ρη·
νῦν] δὲ πᾶι τις δυσέκφευκ[τ]ον εὕ-
ρηι | γλυκεῖαν μόρου καταφυγήν; Col. IV
Ἰλιοπόρος κακῶν λυαί-
α μόνα γένοιτ' ἄν,
εἰ δυνατὰ πρὸς μελαμπεταλο-
χίτωνα Ματρὸς οὐρεί-
ας δεσπόσυνα γόνατα πεσεῖν,
εὐωλένους τε χεῖρας ἀμφέβαλλον.
λῦσον, χρυσοπλόκαμε θεὰ
Μᾶτερ ἱκνοῦμαι,
ἐμὸν ἐμὸν αἰῶνα δυσέκ-
φευκτον, ἐπεί με

117 ενθεν[δ]ενυναη 121 φαιογονον 128 λυδιον 129 λλανατερ
134 δυναστα 133 πεταλακιτωνα 137 αμφεβαλλωνλισσων.

Paraphrase: δένδρεσι κομῶσαι, ἀνασώσασθέ μ' ἐντεῦθεν, ὅπου ὑπ' ἀνέμων φερόμεθα· οὐκέτι γὰρ δέξεταί ποτε ἡ γῆ τὸ σῶμα μου· ἐθίγγανε γὰρ εἰς χεῖρα τὸ ἄβατον ἄντρον, ὅπου ἐκ παλαιοῦ αἱ νύμφαι γεννῶνται. — (124) πόρρω μ' ἄπεχε τούτων (ἐκεῖ δέ με κατάθες), ὅπου ὁ δεσπότης μου κατὰ τὸν Ἑλλήσποντον εὖ κατεσκευασμένον στέγασμα ᾠκοδόμησεν, μακρὰν πορεῦον μετ' ἀσφαλείας (ὥστε τελεῖν τὴν πορείαν)· ἄνευ τούτου γὰρ οὐκ ἂν ἦλθον τὸν Τμῶλον καὶ Σάρδεις τὴν τῶν Λυδῶν μητρόπολιν λιπών, διώσων τὸν Ἑλληνικὸν πόλεμον. νῦν δὲ ποῖ τραπόμενός τις εὕρηι τὴν γλυκεῖαν ἀποφυγὴν τοῦ θανάτου, οὐκ ἂν ῥαιδίως κατορθουμένην; (132) εἰς τὴν Τρωάδα (ὑπὲρ τὸν Ἑλλήσποντον) πορεύουσα ἐκ τῶν κακῶν μόνη ἂν ἀνασώσειεν ἡ ὀρεία Μήτηρ, εἰ δυνατὸν εἴη πρὸς τὰ γόνατα τῆς δεσποίνης πεσεῖν τὰ ἐνδεδυμένα χιτῶνα μέλασι φύλλοις πεποικιλμένον καὶ τὰς χεῖρας τὰς ἐπὶ τοῖς καλοῖς βραχίοσιν περιλάβοιμι. (138) σῶσον ὦ Μῆτερ, θεὰ καλὰς τρίχας ἔχουσα, ἱκετεύω τὸν βίον μου τὸν χαλεπῶς διαφεύγοντα, ἐπεὶ

αὐτίκα λαιμοτόμωι τις ἀποίσεται
ἐνθάδε μήστορι σιδάρωι,
ἢ κατακυμοτακεῖς ναυσιφθόροι
αὖραι νυκτιπαγεῖ βορέαι δια-
ραίσονται· περὶ γὰρ κλύδων
ἄγριος ἀνέρρηξεν ἅπαγ
γυίων εἶδος ὑφαντόν,
ἔνθα κείσομαι οἰκτρὸς ὀρ-
νίθων ἔθνεσιν ὠμοβρῶσι θοινά."

Τοιάδ[ε] ὀδυρόμενοι κατεδάκρυον.
ἐπεὶ δέ τις λαβὼν ἄγοι
πολυβότων Κελαινᾶν
οἰκήτορ(α) ὀρφανὸν μαχᾶν
σιδαρόκωπος Ἑλλάν,
ἄγεγ κόμης ἐπισπάσας,
ὁ δ᾽ ἀμφὶ γόνασι περιπλεκεὶς
ἐλίσσετ(ο) Ἑλλάδ᾽ ἐμπλέκων
Ἀσιάδι φωνᾶι, διάτορον
σφραγῖδα θραύων στόματος,
Ἰάονα γλῶσσαν ἐξιχνεύων.
„ἐγώ μοί σοι κῶς καὶ τί πρᾶγμ(α),
αὖτις οὐδάμ᾽ ἔλθω.
καὶ νῦν ἐμὸς δεσπότης
δεῦρό μ᾽ ἐνθάδ᾽ ἧξε,

145 βορεαι 156 αγει verb. Diels. 158 λαδιεμπλ 165 ηξει

Paraphrase: ἐνταῦθα μ᾽ αὐτίκα τις τῆι μαχαίραι τῆι τοῦ τραχηλοκοπεῖν ἐμπείρωι ἀναιρήσει, (145) ἢ αἱ αὖραι αἱ τὰ κύματα κατατήκουσαι (ὥστε τὸν ἀτμὸν τῆς θαλάττης τῶι ἀέρι συνεμφέρεσθαι) καὶ τὰς τριήρεις διαφθείρουσαι βορρᾶι κατὰ τὴν νύκτα παγετώδει γιγνομένωι διαχρήσονται. (147) ἀγρία γὰρ κυμάτων φορὰ περιέχουσα ἡμᾶς ὅλον κατέρρηξε τὸ κατασκεύασμα τῶν μελῶν (τὴν μορφὴν τὴν ἐκ μελῶν ὑφασμένην ὥστε ὅλον τι φαίνεσθαι). ὅθεν κείσομαι ἐνταῦθα ἐλεινός, τοῖς ὠμοφάγοις τῶν ὀρνέων γένεσιν βρῶμα γενησόμενος. (151) οἱ μὲν οὖν μετὰ δακρύων τοιαῦτα ὠλοφύροντο· ὁπότε δέ τις τῶν Ἑλλήνων ὁπλιτῶν Φρύγα λαβὼν ἀπάγοι, ἐν Κελαιναῖς ταῖς πολυπροβάτοις οἰκοῦντα, ἀπόμαχον γενόμενον, οὗτος μὲν τῆς κόμης ἐπισπάσας ἦγεν αὐτόν, (157) ἐκεῖνος δὲ τοῖς γόνασιν περιπλακεὶς ἐλιπάρει, τῆι Ἀσιατικῆι διαλέκτωι τὴν Ἑλληνικὴν ἐγκαταμειγνύς, λυμαινόμενος τὸ εὖ ἐξάκουστον τοῦ στόματος σύμβολον (τὸ συνετὸν τοῦ λόγου) διὰ τὸ διώκειν τὴν Ἰάδα. „ἔγωγε σός εἰμι· πῶς δέ; καὶ τί τὸ πρᾶγμα; οὐ μὴ αὖθις ἐνθάδε ἔλθω· καὶ νῦν μὲν ὁ δεσπότης μ᾽ ἐνθάδε ἤγαγεν,

τὰ λοιπὰ δ' οὐκέτι πάτερ, οὐ-
κέτι μάχεσθ' αὖτις ἐνθάδ' ἔρχω,
ἀλλὰ κάθω·
ἐγώ σοι μὴ δεῦρ', ἐγὼ
κεῖσε παρὰ Σάρδι, παρὰ
Σοῦσ(α), Ἀγβάτανα ναίων.
Ἄρτιμις, ἐμὸς μέγας θεός,
παρ' Ἔφεσον φυλάξει."

Οἳ δ' ἐπεὶ παλίμπορον φυ-
γὴν ἔθεντο ταχύπορον,
αὐτίκα μὲν ἀμφιστόμους
ἄκοντας ἐχ χερῶν ἔρι-
πτον, δρύπτετο δὲ πρόσωπον ὄνυ-
χι, Περσίδα στολὴν περὶ
στέρνοις ἔρεικον εὐυφῆ,
σύντονος δ(ὲ) ἁρμόζετο
Ἀσιὰς οἰμωγά.
πολυστόνωι κτύπει δὲ πᾶ-
σα βασιλέως πανήγυρις
φόβωι, τὸ μέλλον εἰσορώμενοι πάθος.
καὶ παλινπόρευτον ὡς ἐσ-
εῖδε | βασιλεὺς εἰς φυγὴν ὁρ- Col. V
μῶντα παμμιγῆ στρατόν,
γονυπετὴς αἴκιζε σῶμα,
φάτο δὲ κυμαίνων τύχαισιν

167 μαχεσαυ 169 σοιμενδ 176 ερριπτ 177 ονυξι 186 εσειδεν

Paraphrase: τὸ λοιπὸν δ' οὐκέτι, ὦ πάτερ, ἐνθάδε ἥξω μαχούμενος. (167) ἀλλὰ καθεδοῦμαι· ἐγώ σοι οὐ μὴ ἐνταῦθα γένωμαι· ἐγὼ ἐκεῖ παρὰ Σούσοις, παρὰ Σάρδεσιν, Ἀγβάτανα οἰκῶν. Ἄρτεμις, ὁ μέγας παρ' Ἐφέσωι θεός μου, φύλαξ ἔσται."

(174) οἱ δὲ βάρβαροι ἐπειδὴ τὴν εἰς τοὐπίσω φυγὴν ἐπετάχυναν (ταχεῖαν ἐποιήσαντο), εὐθὺς μὲν τοὺς ἀμφοτέρωθεν ἐστομωμένους ἄκοντας ἐκ τῶν χειρῶν ἐξερρίπτουν, τὸ δὲ πρόσωπον τοῖς ὄνυξιν κατεξύετο· τὴν καλῶς ὑφασμένην Περσικὴν ἐσθῆτα περὶ τοὺς μαστοὺς διέσχιζον, (181) σύντονος δ' ἐνετείνετο παρὰ τῶν Ἀσιατῶν ὀδυρμός. ὅλη δ' ἡ πληθὺς ἡ ὑπὸ βασιλέως συναχθεῖσα διὰ τὸν φόβον ὑπὸ πολλῶν στεναγμάτων κατηχεῖτο, περιεωρῶντο γὰρ ὅσα ἤμελλον παθεῖν. (186) καὶ βασιλεὺς ὡς τετραμμένην ἐθεάσατο εἰς φυγὴν ἐπειγομένην τὴν μιγάδα στρατιάν, ἐπὶ τὰ γόνατα προπεσὼν τὸ μὲν σῶμα ᾔκιζε, ἔφη δὲ χειμαζόμενος ταῖς συμφοραῖς

„Ἰὼ κατασκαφαὶ δόμων
σείριαί τε νᾶες Ἑλλανίδες.
αἳ κατὰ μὲν ἥλικ(α) ὀλέσατ(ε) ἥ-
βαν νέων πολύανδρον,
νᾶες δὲ — — —
οὐκ(ι) ὀπισσοπόρευτον ἄ-
ξουσιμ, πυρὸς δ' αἰθαλόεν
μένος ἀγρίωι σώματι φλέ-
ξει, στονόεντα δ(ὲ) ἄλγη
ἔσται Περσίδι χώραι.
ὦ βαρεῖα συμφορά,
ἅ μ' ἐς Ἑλλάδ(α) ἤγαγες.
ἀλλ' ἴτε μηκέτι μέλλετε ζεύγνυτε
μὲν τετράορον ἵππων
ὄχημ(α), οἳ δ(ὲ) ἀνάριθμον ὄλ-
βον φορεῖτ' ἐπ' ἀπήνας,
πίμπρατε δὲ σκηνάς,
μηδέ τις ἡμετέρου
γένοιτ(ο) ὄνησις αὐτοῖσι πλούτου."
οἳ δὲ τρόπαια στησάμενοι, Διὸς
ἁγνότατον τέμενος, Παιᾶνα
ἐκελάδησαν, ἰήιον
ἄνακτα, σύμμετροι δ' ἐπεκτύπεον ποδῶν
ὑψικρότοις χορείαις.

Ἀλλ' ὦ χρυσοκίθαριν ἀέ-

193 ωλεσατε   195 ναεσδε am Zeilenende ohne Spur einer Lücke.
199 ξεισστον   204 τετραον   215 χρυσεοκ

Paraphrase: "ὦ τῆς ἀναστάσεως τῆς οἰκίας, ὦ τῶν Ἑλληνικῶν νεῶν τῶν φθαρτικῶν (σειριουσῶν), ἀπωλέσατε γὰρ τὴν πολλὴν τῶν ἀκμαζόντων στρατιωτῶν ἡλικίαν. (195) αἱ δὲ τριήρεις <αἱ ἡμέτεραι καὶ αὐταὶ ἀπολώλασιν> οὐδὲ ἐπανάξουσιν αὐτούς, ἀλλ' ἡ καυστικὴ τοῦ πυρὸς δύναμις τῶι ἀγρίωι σώματι (ἤγουν τῆι δηκτικῆι φλογί) κατακαύσει, τῆι δὲ Περσικῆι γῆι στεναγμὸν ποιοῦσαι λῦπαι ἔσονται. (201) ὦ τῆς χαλεπῆς συμφορᾶς, ἥτις με εἰς τὴν Ἑλλάδα ἤγαγεν. ἀλλ' ἄγετε, μηκέτι μελλήσαντες οἳ μὲν τὴν τέθριππον ἅμαξαν ζεύγνυτε, οἳ δὲ τὸν ἀναρίθμητον πλοῦτον ἐπὶ τὰς ἀπήνας ἐκκομίζετε, καταπίμπρατε δὲ τὰς σκηνάς, ὅπως ἐκεῖνοι τῶν ἡμετέρων χρημάτων μηδὲν ἀπολαύσωσιν." οἱ δὲ Ἕλληνες, τρόπαιον στήσαντες, τὸ εὐσεβέστατον τοῦ Διὸς ἱερόν, ἐπαιάνισαν τῶι ἀλεξητηρίωι θεῶι, ἀκολούθως δὲ τῶι ῥυθμῶι χορεύοντες ἀνεπήδων καὶ τοῖς ποσὶν ἐπεκρότουν. (215) Ἀλλ' ὦ Ἄπολλον ἀλεξητήριε,

ξων μοῦσαν νεοτευχῆ
ἐμοῖς ἐλθ(ὲ) ἐπίκουρος ὕ-
μνοις ἰήιε Παιάν·
ὁ γάρ μ' εὐγενέτας μακραί-
ων Σπάρτας μέγας ἁγεμών,
βρύων ἄνθεσιν ἥβας,
δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων
ἐλαῖ τ(ε) αἴθοπι μώμωι,
ὅτι παλαιοτέραν νέοις
ὕμνοις μοῦσαν ἀτιμῶ.
ἐγὼ δ(ὲ) οὔτε νέον τιν(α) οὔ-
τε γεραὸν οὔτ(ε) ἰσήβαν
εἴργω τῶνδ' ἑκὰς ὕμνων,
τοὺς δὲ μουσοπαλαιολύ-
μας, τούτους δ(ὲ) ἀπερύκω,
λωβητῆρας ἀοιδᾶν
κηρύκων λιγυμακροφώ-
νων τείνοντας ἰυγάς.
πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρ
φεὺς χέλυν ἐτέκνωσεν,
υἱὸς Καλλιόπας Πιερίας ἔπι.
Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῶι δέκα
ζεῦξε μοῦσαν ἐν ᾠδαῖς·
Λέσβος δ(ὲ) Αἰολία νιν Ἀν-
τίσσαι γείνατο κλεινόν·
νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις

218 υμνοισιν 228 εκαδυμν 229 τουσοδε 233 ιυγγασ 235 μουσοσοριυσυνετεκν 236 λιοπαπιεριασενι 237 δροσαεπι 238 τευξε 239 αιολιαναντισσαγει

Paraphrase: ὅστις τὴν νεωστὶ ἐπιτηδευομένην τῆς τιμίας κιθάρας μουσικὴν (τοὺς περὶ τὴν κιθαρωιδίαν νεωτερισμούς) προβιβάζεις, ἐλθὲ τοῖς ἐμοῖς ποιήμασιν βοηθήσων. ὁ γὰρ μέγας τῆς Σπάρτης ἄρχων, ὁ ἐκ παλαιοῦ εὐγενὴς δῆμος, αὐξανόμενος διὰ θαλλούσης νεότητος (223) ταράττει τε καὶ ἐλαύνει με σφοδρᾶι ἐπιτιμήσει ἐφαπτόμενος (διαπύρωι ψόγωι ἐπικαίων), ὅτι καινοῖς ποιήμασιν τὴν παλαιτέραν τέχνην ἀτιμάζω. ἀλλ' ἔγωγε οὔτε νεανίαν οὔτε γέροντα οὔτε ὁμήλικα τῶν ποιημάτων τούτων ἀπείργω, τοὺς δὲ κακῶς τῆι παλαιᾶι τέχνηι χρωμένους ποιητάς, τούτους δ' ἐκβάλλω, λυμαίνονται γὰρ τὰς ᾠδάς, ὥσπερ οἱ κήρυκες τὴν φωνὴν ἐπὶ μακρὸν μετ' ὀξύτητος ἐπιτείνοντες. (234) τὴν πολύχορδον κιθαρωιδίαν πρῶτος ηὗρεν ἐν Πιερίαι Ὀρφεὺς ὁ Καλλιόπης, μετὰ δὲ τοῦτον δέκα χορδαῖς περιέλαβε τὴν μουσικὴν Τέρπανδρος· ἡ δ' Αἰολικὴ Λέσβος ἐγέννησεν αὐτὸν δόξαν φέροντα τῆι Ἀντίσσηι. (241) νῦν δὲ κιθαρωιδίαν

ῥυθμοῖς τ(ε) ἐνδεκακρουμάτοις
κίθαριν ἐξανατέλλει.
θησαυρὸν πολύυμνον οἴ-
ξας Μουσᾶν θαλαμευτόν·
Μίλητος δὲ πόλις νιν ἁ
θρέψασ', ἁ | δυωδεκατει- Col. VI
χέος λαοῦ πρωτέος ἐξ 'Αχαιῶν.

'Αλλ' ἑκαταβόλε Πύθι', ἁγνὰν
ἔλθοις τάνδε πόλιν σὺν ὄλ-
βωι, πέμπων ἀπήμονι λα-
ῶι τῶιδ' εἰρήναν
θάλλουσαν εὐνομίαι.

253 ευνομιαν

Paraphrase: ἐν ἕνδεκα κρουμάτων μέτροις καὶ ῥυθμοῖς εἰς φῶς ἄγει Τιμόθεος, πολλῶν μελωιδιῶν θησαυρὸν ἀνοίξας ὑπὸ τῶν Μουσῶν ἀπόθετον. Μίλητος δ' ἐστὶν ἡ πόλις ἡ θρέψασα αὐτόν, ἡ τῆς δωδεκαπόλεως τῆς πρωτευούσης τῶν ἐξ 'Αχαίας ἀποίκων. (249) 'Αλλ' ὦ ἑκατηβόλε Πύθιε, ἔλθοις εἰς τήνδε τὴν εὐσεβῆ πόλιν μετ' εὐδαιμονίας, τῶι δήμωι τῶιδε εἰρήνην φέρων ἀνθοῦσαν δι' εὐνομίας, ὥστε κατὰ μηδὲν αὐτὸν βλαβῆναι.

Dem Texte, wie ich ihn konstituiert und durch die Paraphrase erläutert habe, schicke ich zunächst eine Besprechung der Metrik, der Sprache und des Stiles nach; vielleicht gehörte auch das Wortverzeichnis hierher; das suchen wir aber gewöhnlich am Ende. Die Folgerungen, die das Gedicht als Ganzes gestattet, haben das Verständnis des Einzelnen zur Voraussetzung.

Über die Verse der ersten Kolumne lässt sich nichts weiter sagen, als dass die Reste den Iamben sich zu fügen scheinen, die dann, so weit man überhaupt etwas erkennen kann, bis V. 75 regieren. Sie scheinen sehr einfach zu sein und ausser der Unterdrückung der einen oder der anderen Senkung nur die choriambische Anaklasis zugelassen zu haben. Das Schema herzusetzen ist wohl nicht nötig, da die Versabteilung so kurze Glieder zeigt.

76—78 drei Dochmien (der zweite von der Form — — ◡ ◡ ◡ —, die von perverser Kritik aus der Tragödie vertrieben ward, von rückständigen Kritikern vielleicht noch wird), 79 zwei Baccheen, 80 ein Dochmius. Alle diese Füsse sind durch Wortende gesondert. Diese Einmischung der tragischen Masse malt den exaltierten Geisteszustand des Ertrinkenden.

81—86 Iamben, erst ein Tetrameter, 81, 82

— — ◡ — | — ◡ — ‖ ◡ — ◡ — | ◡ — —

dann eine Reihe von neun, mit Unterdrückung einer Senkung hinter dem ersten und einer vor dem letzten Dimeter.

87 ein Dochmius: es hebt die Nennung des Königs wirkungsvoll hervor.

88.89 ein iambischer Pentameter; der hurtige Lauf ist durch keine Unterdrückung retardiert.

90—92 eine Reihe, die man iambisch nennen mag, weil sie wirklich in reine Iamben ausläuft, aber am Anfange häufen sich die Freiheiten.

– ⏑ ⏑ – | ⏑⏑ ⏑ – | – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ | ⏑ – –

93—98 drei iambische Tetrameter, in denen das Auftreten eines reinen steigenden Ionikus besonders bemerkenswert ist.

⏑ – ⏑ – | – ⏑⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – – | ⏑ – –
⏑ – ⏑ ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ‖ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ | ⏑ – –
⏑ – ⏑ ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ‖ – ⏑⏑ ⏑ – | – –

Das war ruhige Schilderung, nun wird sie lebhafter, um die Verwirrung des Rückzugs zu kennzeichnen. 99—101 Anapaeste.[1]

102 ⏑ – – | – ⏑ ⏑ –
– – – ⏑ | – ⏑ ⏑ –
– – – – | – ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑
– ⏑⏑ ⏑ – | – – ⏑ ⏑⏑
⏑ – – | ⏑ – ⏑ –
⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – | – ⏑⏑ –
110 – ⏑ – | – ⏑⏑ –

Das sind alles, mögen sie verbunden oder unverbunden stehen „choriambische Dimeter“, wie ich sie in meiner gleichnamigen Abhandlung aufgezeigt habe; ob einer ganz iambisch ist oder

[1] Ganz tragische Anapaeste hat Timotheos in einer längeren Reihe Fgm. 25 zwei Paroemiaci Fgm. 28. Aus lauter Kürzen besteht der Dimeter Fgm. 23. Aus welchen Gedichtgattungen diese Anapaeste sind, kann man nicht erkennen. Dass sie auch in Dithyramben vorkommen, lehrt ein viel mishandeltes Bruchstück des Philoxenos bei Antig. Karyst. *Mir.* 127 ἄισσοι γὰρ διὰ Παρνασσοῦ | χρυσορόφων νυμφαίων εἴσω | θαλάμων .... Wenn man das überlieferte νυμφέων richtig gelesen hat (und der ionische Genetiv ist ja so unmöglich wie die Verkoppelung so verschränkter Genetive) so hat man das Versmass; am Anfange ist αὗτοί überliefert, d. i. ἄττοι mit attischer Schreibung. Das Subjekt, das Antigonos für seine Zwecke nicht brauchte, wird das Lied, der Ruf des Dichters, gewesen sein. Anapaeste zeigt auch ein metrisch bedeutsames Bruchstück des Telestes im Hymenaios (Athen. XIV 637).

ἄλλος δ' ἄλλαν κλαγγὰν ἱεὶς
κερατόφωνον ἐρέθιζε μαγάδιν,
ἐν πενταράβωι χορδᾶν ἀριθμῶι
χέρα καμψιδίαυλον ἀναστρωφῶν
τάχος ....

Der Schluss ist mit den anschliessenden Worten des Athenaeus verloren. Man findet zwischen den Anapaesten einen paeonischen Trimeter. Geschildert wird irgend ein Konzert; es fängt sehr ähnlich an wie ἄλλα δ' ἄλλαν θραῦεν σύρτις. Es

katalektisch iambisch, oder die Form hat, die man seit einigen Jahrzehnten einen Glykoneus nennt, oder ob das neue Metron dreisilbig ist, verschlägt für den Rhythmus nichts.

111 ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — — ⏑ —

113 ⏑ — — | — — — | ⏑ — — | ⏑ — —

Das kann man kaum anders nennen als zwei iambische Tetrameter; und doch hat der zweite Worttrennung hinter jedem Fusse, also das für die Baccheen bezeichnende. Das sind also doch Baccheen: es bestätigt sich nur, dass diese zwar zu einer besonderen Art differenziiert sind, aber aus derselben Gattung, deren vornehmste Art wir Iamben nennen.

114 ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑

⏑ — ⏑ — | — ⏑ —

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ —

— — ⏑ — | — ⏑ ⏑ —

— ⏑⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑⏑ ⏑ —

— — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —

— — — ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ —

121 — ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑ — —

Das sind wieder 'choriambische Dimeter'; nur tritt hier auch der Glykoneus auf, den die alten Metriker so nennen, der also gleicher Art wie seine Umgebung sein muss. Auch hier ist ganz deutlich, dass der Dimeter der eigentliche πούς ist: die alten Dichter nennen ja auch den Glykoneus einen πούς.

123 ist verstümmelt; aber das Ende ⏑⏑ ⏑ — — | — ⏑ — ⏑ kann nicht iambisch sein; es sprang also in Trochäen um, die denn auch im folgenden 124—26 unerverkennbar sind; nur an einer nicht ganz sicheren Stelle ist eine Silbe unterdrückt.

127—31, eine lange Reihe ganz gleichartiger Kretiker, nicht etwa Paeone, denn sie sind alle dreisilbig. Solche Kretiker lassen sich genau ebenso als trochäische Metra mit einer unterdrückten Senkung fassen wie die Baccheen als Iamben; sie sind also in analoger Weise aus den Trochäen oder neben ihnen differenziiert,

spielt jemand auf der Magadis, die hier über einem Resonanzboden von Horn fünf Saiten hat, über die die Hand in wechselnden Läufen hinfährt, πεντάραβος ein höchst dithyrambisches Wort, hat die Epitome erhalten. Kaibel durfte weder πενταράβδωι aus dem Marcianus aufnehmen: wie sollten die Saiten auf Stäbchen liegen?, noch ἀρθμῶι von Bergk: was wäre hier 'gefügt'? Die Paraphrase für ἐν πέντε χορδαῖς, gemäss dem Stil dieser Poesie, war anzuerkennen.

und Timotheos hat vorher die Trochäen als Übergang zu den Kretikern eingefügt.

132—37 Iamben, erst 4, dann 9. Bemerkenswert, dass 135 das Metron, das den zweiten Tetrameter enden würde, zwar die Form ⏑ — — hat, aber nicht katalektisch ist: dasselbe Wort greift in das folgende Metron über.

138 — — — ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ — ‖ — ⏑⏑ — —
140 ⏑ ⏑⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑⏑ — —

d. h. es folgt ein Adoneus (dessen Wert in diesem Zusammenhang unerörtert bleiben kann), auf einen Dimeter, der das erste Mal als Glykoneus auftritt.

142 — ⏑⏑ — ⏑⏑ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ |
— ⏑⏑ — ⏑⏑ | ⏑ — —

Danach 143—46 zwei daktylische Tetrameter verbunden mit einem Glykoneus. Diese Verse, die dem Drama ja keineswegs fremd sind (von Alkman lieber zu schweigen), und die uns beim Lesen schwierig werden, sobald Daktylos und Iambus zusammenstossen (also drei Kürzen in der Senkung), sind nur unter der einen Voraussetzung verständlich und in Verbindungen wie hier angemessen, wenn sie gegen die vom Hexameter beeinflusste Überlieferung wie die Anapaeste auf ein sechssilbiges Metron zurückgeführt werden, und wenn dann dessen Dimeter (der sog. daktylische Tetrameter) dem 'Dimeter' der Iamben, Choriamben u. s. w. parallelisiert wird. In dem Verse 141 ist ja ein Metron dieser Art mit einem iambischen verkoppelt. Die Sache lässt sich nur durch Vorlegung eines reichen Materiales einleuchtend machen, und da es auch andere Daktylen giebt, ist die Untersuchung intricat; aber für Timotheos liegt ja alles einfach. Seine Hexameter waren natürlich keine Trimeter.

147—50 „Choriambische Dimeter“ mit dem weit verbreiteten iambisch-katalektischen Abschluss ⏑ — —.

151 beginnt ein neuer Abschnitt, den ein daktylischer Tetrameter (Dimeter) einleitet.

152—61 hurtige Iamben; erst zwei Tetrameter; dann eine Reihe von 10, rein bis auf den Choriamb vor der Fermate; dann ein Trimeter, mit Unterdrückung des Anlautes im zweiten Metron: das klingt alles tragisch; 151—61 könnte sehr gut eine euripideische Chorstrophe sein.

162—72 redet der Phryger; wie die Sprache dient auch das Versmass dem fast komischen χαρακτηρισμός. Es sind nur Iamben;

aber die Behandlung macht den Effekt, namentlich der sorgsame durch Hiat herausgehobene choriambische Monometer 168

⏑ — — | — — | — ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ — —
— — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ — —
⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑⏑ ⏑ — | ⏑⏑ ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ — —
— ⏑ ⏑ —
⏑ — — | — — ⏑ — | — ⏑ ⏑⏑ | — ⏑ ⏑⏑ | — — ⏑ ⏑⏑ | — —
— ⏑⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑⏑ ⏑ — | ⏑ — —

Die lange Reihe, die auf den Choriambus folgt, ist nicht ganz sicher einzuteilen, weil der Barbar die verstümmelten Wortformen Σοῦσα Σάρδι anwendet. Soll man Σοῦσα elidieren? soll man Hiat annehmen? denn so hat es Aristophanes mit seinem Barbaren gehalten, Thesm. 1149, 1218, 1225. Jenes ziehe ich vor, aber man kann nicht verlangen, dass so etwas sich so glatt verstehn lassen müsste wie verständliche Rede.

Den Übergang zu einem neuen Teile macht ein trochäischer Tetrameter 174.

176—81 Iamben, eine Reihe ohne Katalexe schliessend.

182 ⏑⏑ ⏑ — | — —; das würde man gern als beliebten Abschluss an die Reihe Iamben hängen, zwei Metra mit unterdrückten ersten Senkungen. Nun scheidet es der Hiat. Gleichwohl kann man es in dem Zusammenhange nicht als trochäischen Dimeter fassen; also ist anzuerkennen, dass die anlautende Senkung eines Iambus unterdrückt ist, auch wo sie zugleich Anlaut einer Reihe war.[1]

183—85 Iamben. Nun, wo die Erzählung sich zu dem Könige wendet, 186—90 Trochäen.

Die Königsrede, die Stelle des höchsten Pathos, schematisiere ich

191 ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ —
— ⏑⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ — ⏑⏑ — —
— — ⏑ . . . auch das Versmass beweist die Lücke
— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ‖ — — ⏑ — | — ⏑⏑ —
⏑ ⏑⏑ ⏑ — | — ⏑⏑ — ‖ — ⏑⏑ — | ⏑ — —
200 — — — ⏑ ⏑ — —
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ —
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ —

[1] So scheint auch Aristoxenos (Oxyr. I, IX Kol. 2) zu lehren; Gött. Gel. Anz. 1898 S. 699.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ⏑⏑ ‖ – ⏑ – ⏑⏑ – –
⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑⏑ – –
– ⏑⏑ – – – | – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
209 ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – | ⏑ – –

Das scheint ein Gemisch von Iamben, Trochäen, Glykoneen, Daktylen, und vielleicht beruhigt sich mancher bei diesem Gemische lieber und meint etwas zu erklären, wenn er alles als äolische Kola bezeichnet. Ich bin erst beruhigt, wenn die Anerkennung, dass sowohl der Glykoneus wie der daktylische Tetrameter Verwandte der Iamben sind, alles auf einen kunstvoll differenzierten Rhythmus bringt. Nur der daktylische "Pentameter" oder auch die zwei daktylischen katalektischen Trimeter 207.8 stören diesen Frieden und sind daher besonders hervorzuheben; sie gehören zu den daktylischen Gliedern, deren Vorkommen, einerlei was sie sind, in iambischen Liedern der Tragödie häufig konstatiert ist.

210—14, zwei daktylische Tetrameter, Glykoneus, iambischer Pentameter, also die Versart der Königsrede fortsetzend, aber in die Iamben, die bisher durchaus vorwogen, zurücklenkend. So schliesst der Hauptteil des Gedichtes.

Das durch die Vogelkoronis scharf abgetrennte hat ein neues Mass.

215—48 Glykoneen und Pherekrateen, ganz einfach und gleichartig. Die geringen Freiheiten des Baues, wie dass statt des uns vertrauten Pherekrateus auch einmal ein iambischer oder choriambischer Dimeter eintritt, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – –, verdienen kaum eine Hervorhebung, wohl aber dass mitten darin ein Asklepiadeus steht 236 – – – ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ –, so ganz horazisch gebaut. Den Abschluss bildet

– – – | – ⏑⏑ – | ⏑ – –

Das kann man einen iambischen Trimeter nennen; richtiger fasst man es als einen choriambischen Dimeter, gleichwertig den vorhergehenden Glykoneen, mit dem geläufigen iambischen Abschlusse. So sind denn die Verse dieses Teiles zwar gleichwertig denen des vorigen, aber die Auswahl der Möglichkeiten giebt hier ein ganz anderes Ethos; wie ja auch die Diktion anders ist. Wenn Timotheos den Asklepiadeus in diese Gegend stellte, hat er ihn doch wohl wie Hephaestion als einen Trimeter gefasst. Gewiss, – – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – kann man so abteilen und sagen, es wäre ein normaler Glykoneus und davor stünde ein

Silbenkomplex, der oft genug in choriambischen Dimetern das Metron vor dem Choriambus bildet. Indessen möchte ich mich hierbei nicht beruhigen und noch weniger damit die Erklärung des lesbischen Asklepiadeus als erreicht bezeichnen; denn der grössere Asklepiadeus lässt sich auf diesem Wege nicht erklären.

249—53 Alkaischer Zehnsilbler, 2 Glykoneen, mit ihnen durch Synaphie gebunden fünf Längen; endlich ein choriambischer Dimeter — — ◡ | — ◡◡ —. Wenn wir die fünf Längen als Dochmius betrachten, so sind es alles Glieder, die in den sogen. äolischen Liedern des Pindar und der Tragiker oft belegt sind. Indessen hier, kurz vor dem Schlusse des Ganzen, bei dem Gesangvirtuosen, hatten sie vielleicht einen ganz andern Wert; ich denke mir Timotheos hat auf diesen bedeutungsvollen Silben (εἰρήναν) wer weiss wie lange ausgehalten, wer weiss wie viele Noten gesungen, den κήρυκες λιγυμακρόφωνοι seine Überlegenheit dokumentierend. Es wird metrisch auch hier das Mass, das wir so lange dominierend fanden, gegolten haben, also der Dekasyllabus — ◡◡ — ◡◡ | — ◡ — ◡ als Dimeter zu fassen sein; aber als ein besonderer Teil tritt dieser abschliessende Segenswunsch auch durch die Metrik hervor.

Über den metrischen Aufbau eines ganzen Nomos können wir hiernach noch nicht urteilen. Durch das Citat Fgm. 13 steht für den Eingangsteil das heroische Mass fest. Dann bleibt eine grosse Lücke bis zu der Erzählung. In dieser erscheinen zwar sehr verschiedene Verse, allein Baccheen und Dochmien, Trochäen und Kretiker, Daktylen und Anapaeste zeigen sich durchaus als aufgesetzte einzelne Lichter. Manches kann man als Differenzierung des Grundmasses betrachten; anderes, z. B. die Dochmien, ist aus der Tragödie entlehnt. Das unverkennbare Grundmass ist iambisch; auf dieses kommt der Dichter immer wieder zurück, wenn er in den Reden sich darüber erhoben hat. Unverkennbar ist, dass der volkstümliche Tetrameter häufig durchklingt, oder besser der Dimeter, der ja im Tetrameter nur verdoppelt ist. Den Dimeter oder Achtsilbler, oder wie man sagen will, muss man immer im Ohre haben um in dem reichen und doch nicht regellosen Wechsel seiner Spielarten den Rhythmus festzuhalten. Was Choriamben und Glykoneen sind, muss man freilich wissen, sonst wird das gegliederte Gebilde zu einem Haufen zerhackter Glieder und Stümpfe. Timotheos hat hier ein einziges Mal als Anaklasis den reinen Ioniker zugelassen: er hat die verwandten

Versarten gar wohl zu scheiden gewusst. Ohne Zweifel fehlt mit der Musik das was ihm das wichtigste war; indessen dem Spiele der Rhythmen zu folgen vermag auch die Recitation, und wenn sie leistet was sie vermag, so muss ein Wohllaut fühlbar werden, der die ähnlichen euripideischen Arien noch übertrifft. Und dieser Bau der Iamben, von denen man ja leicht die eingemischten fremden Verse sondert, muss dem der hören kann und will noch deutlicher machen, dass es keineswegs eine Entartung der alten archilochischen Strenge ist, sondern dass eine Wurzel, dasselbe 'iambische' Mass, zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen sowohl die stichischen oder epodischen Recitationsmasse des Iambos wie die kunstvollen Arien und Chorgesänge wie die volkstümlichen, meist rituellen, schlichten Liedermasse, wie die Kunstlosigkeit Korinnas getrieben und zur Blüte und Reife gebracht hat.

Die glykoneische Partie des Schlussteiles würde man, wenn man ihr Schema nackt betrachtete, sich nicht scheuen, geradezu für ein Lied von Sophokles oder Euripides zu halten; aber auch Anakreon könnte das meiste so gedichtet haben. Die Reste eines entsprechenden Nomenteiles, Fgm. 21, sind ionisch, in Versen, die hier nirgend eine Analogie haben.[1] Trotz ihrer Polymetrie geben die Perser natürlich nur einen kleinen Teil der Formen, über welche die Kitharodie verfügte. Die letzten Zeilen könnten auch ein Mass des Pindar oder der Keer sein.

Der Bau der Verse, sowohl der Iamben (die natürlich keine zweisilbigen Senkungen gestatten) als der Glykoneen (die über die Auflösung einer Länge, allenfalls neben dreisilbigem Anlaute nicht hinausgehen, Verdoppelung des Daktylus nicht gestatten) ist von jener vollkommenen Glätte, zu der sich nur die euripideische Tragödie auf der Höhe ihrer Kunst erhebt, ja es ist wohl noch mehr erreicht. Das liegt in der Behandlung der Sprache. Zwar Muta cum liquida darf auch hier nach der auf Homer zurückgehenden Dichterfreiheit noch einzeln so be-

[1] Reine steigende Ioniker liefert noch F. 26; einen Priapeus, aber mit einer hier nicht beobachteten Freiheit F. 8, einen Glykoneus 19. Ein daktylischer Tetrameter ist F. 3 aus einem Hymnus; Iamben oder auch Choriamben den Persern entsprechend F. 7 und 27. Daktyloepitriten fehlen nach meiner Abteilung der Verse ganz. Die meisten der spärlichen Bruchstücke stammen aus Dithyramben; Reste von Nomen anderer Dichter liegen, so viel ich weiss, nicht vor; die Dithyrambiker wollte ich nicht heranziehen.

handelt werden, dass der erste Konsonant die erste Silbe schliesst, also lang macht (was die Silbenbrechung passend bezeichnen kann); das widersprach bereits der Aussprache des Lebens. Aber in der Behandlung des Hiates, d. h. des Zusammenstosses zweier vokalisch aus- und anlautender Wörter, sind alle Freiheiten, die Not und Bequemlichkeit von Homer her vielen Dichtern noch annehmbar machten, verbannt. Timotheos ist nicht umsonst Zeitgenosse des Isokrates. Man hat sich freilich gemeiniglich nicht klar gemacht, soviel man mit dem Hiatus der Prosa aufzustellen beliebt, dass die Kunstprosa auch hierin der Poesie folgt, und für viele ist es vergeblich gesagt worden, dass auch hierin der letzte Stil der euripideischen Tragödie, seit dem Nikiasfrieden etwa, massgebend wird, mit dem dann, einerlei wer den Vortritt nahm, Timotheos stimmt. Und da selbst die Unterscheidung der Phänomene nur zu vielen ganz unklar ist, so sei es kurz im allgemeinen klar gestellt.

Dem griechischen Ohre und Munde war der Zusammenstoss zweier Vokale im Inlaut sogar wohllautend, vorausgesetzt, dass sie lang waren; dagegen ein Wort, das vokalisch schloss, vor vokalischem Anlaute eine unausstehliche Härte. Man empfand das als Hiat, χασμωιδία. Diesen in dem glatten Gang der Rede gähnenden Riss zu füllen gibt die Sprache verschiedene Möglichkeiten[1] 1) der erste Vokal wird ausgestossen, Elision, δ' ἐξ; 2) der zweite Vokal wird ausgestossen, Aphaeresis, ἐγὼ 'ξ; 3) beide fliessen zu einem neuen Laute zusammen, Krasis, οὐξ; 4) beide werden, obwohl sie ihren Sonderklang behalten, quantitativ so weit reduziert, dass sie zusammen nur die Zeitdauer einer Länge, oder anders ausgedrückt, die Dauer der zweiten füllen, Synaloephe, κήρυκι Ἠπυτίδηι Homer, ἐγὼ οὔτε Sophokles (das lateinisch-romanische Princip); 5) der lange Anlaut wird vor dem vokalischen Anlaute verkürzt, ἄνδρα μοι ἔννεπε; ein antiker Name für die Erscheinung fehlt; die Neuern pflegen fälschlich von Hiat zu reden; 6) wirklicher Hiat, der immer noch namentlich bei unelidierbaren Kürzen unvermeidlich ist, sobald sie vor Vokal treten, ἡδὺ ἧι Archilochos, πρὸ ἡμέρας, πρὸ ἡμῶν noch späte Komödie. Davon kennt die Aussprache des Lebens nur 1, 2, 3, denen daher auch die Schrift folgen kann, und 6. Der

[1] Dass die Sprache selbst durch den unorganischen Zusatz von *n* und *s* vielfach den Hiat beseitigt, zeigt wie sehr diese *fuga vacui* in der Natur des griechischen Empfindens liegt. Die Hiatusfülle der byzantinischen Verse und des modernen Griechisch steht dazu in grellem Gegensatze.

wirkliche Hiat ist wohl schon von den kunstvollen Dichtern des 6. Jahrhunderts verpönt worden; er gilt höchstens in homerischer Reminiscenz. Synaloephe (4) ist immer Ausnahme gewesen und wird, wo sie im 5. Jahrhundert noch vorkommt, immer als Ausnahme und Härte betrachtet. Die Vokalverkürzung (5) ist im ionischen Epos aus barer Not zugelassen und hat im wesentlichen[1] nur in denjenigen Versen sich behauptet, die wirkliche oder scheinbare Daktylen enthielten. Dies homerische Notmittel zu vertreiben ist das 5. Jahrhundert bemüht, selbst aus den Daktylen; das wird später von der hellenistischen Poesie weiter verfolgt und in gewissen Grenzen durchgeführt. Timotheos hat wie die elegantesten Dichter neben und nach ihm nur Verkürzung in der zweiten Kürze des Daktylus und nur von den schwächsten Diphthongen αι und οι; aber er hat sie einmal in dem scheinbaren Daktylus des Glykoneus (142. 144. 149), Apokope, Krasis, Synaloephe kennt er nicht; Elision nur von den Kürzen a e o, nur zufällig nicht von i. Selbst das αι der Verbalendungen elidiert er so wenig wie die Tragödie. Man kann so glatte Verse nur bauen, wenn man fähig ist, durch Wortwahl und Wortstellung den Zwangslagen auszuweichen: nur wer die Praxis des Versemachens geübt hat, weiss, wie häufig solche Zwangslagen eintreten. Aber den erreichten Erfolg, den ungehemmten Fluss der Rhythmen, muss jeder empfinden, der Ohren hat, und er muss ihn als Wohllaut empfinden. Wessen Ohr den Zauber des Timotheos oder Isokrates noch nicht spürt, das hört noch nicht griechisch.

Schöne Verse hat Timotheos zu bauen verstanden; das muss ihm jeder zugestehn; aber ein Neuerer ist er auf diesem Gebiete nicht gewesen, ja sie entbehren der individuellen Ausbildung. Seine Rhythmen stehen im wesentlichen auf einer Stufe mit dem attischen Drama seiner Zeit.

Einen ähnlichen Eindruck macht die Sprache. Timotheos der Milesier bekennt sich als Ionier und Feind Athens; er dichtet in einer Gattung, die wurzelnd in dem ionischen Epos ihre Ausbildung vornehmlich durch Aeoler, aber im Peloponnes, erhalten hat: und doch ist seine Sprachform attisch, und was sie von Un-

[1] Es hat eine Bewegung gegeben, die diese Verkürzung da zuliess, wo sich Kürzen häuften; Spuren davon zeigt die Tragödie, sehr weit geht Bakchylides. Aber eben die Tragödie und dann die Komödie haben es beseitigt. In der Prosa hat, so viel ich weiss, niemand solche Bahnen eingeschlagen.

attischem hat, hatten die attischen Dichter auch zugelassen, ja noch beträchtlich mehr; die wenigen Ionismen sind schwerlich vom Dichter mit Bewusstsein angewandt. Das ist eine wichtige Tatsache; sie zeugt für die Übermacht der athenischen Kultur, die durch den Sturz des Reiches nicht erschüttert war. Die ionischen Städte bedienen sich damals bereits zum Teil des Attischen[1]; in der Prosa wird das Ionische nicht nur zurückgedrängt, sondern auch wer es schreibt gerät immer mehr unter den attischen Einfluss. Wenn bei Timotheos 162 κῶς für πῶς barbarisch ist, so hat man in den Schulen Asiens ohne Zweifel diese moderne Aussprache, die ja auch unhomerisch war, als plebejisch verboten, so dass sie allmählich abstarb: die hippokratische Ias kennt sie nicht mehr. Wenn die spezifisch attische Erhaltung des sogen. Alpha purum schon von Timotheos übernommen ist, kann man sich nicht wundern, dass sie in der sogen. κοινή regiert.

Timotheos hat keinen Aeolismus,[2] Homerismus, Dorismus mehr, es sei denn τεός, das aber die Athener in ihrer Lyrik auch haben und ἄχι 124, das zwar dem ἧχι Homers entspricht (und ἡχοῖ ὡς ἐνταυθοῖ in Oropos, Inscr. Boeot. 235, 6 zeigt, dass das Homerische altionisch war), aber von den Athenern aus der Lyrik (Etym. M. 417, 12) nicht übernommen war. Ionisch sind die offenen Schreibungen ἐπεκαλέοντο 114, ἐπεκτύπεον 213, δυωδεκατειχέος 245; gesprochen hat er den Diphthong, den die Ionier noch lange bald so, bald so schrieben; aber schon steht das attische μιμούμενος 81, ἱκνοῦμαι 139 daneben. Offen gesprochen ist der Genetiv πρωτέος 248 neben βασιλέως 184; beides ist auch tragisch. Ionisch ist ἀπέρξων 129 neben εἵργω 228; aber das ist nicht sehr zuverlässig, da das Wort verschrieben war; auf die alte Schreibung des geschlossenen e und o, deren sich damals noch viele bedienten,[3] kann man sich hier nicht berufen. Es hat sich also wohl unwillkürlich die heimische Aussprache Geltung verschafft. Das gilt sicher von der Aussprache des ζ als weiches s, die bewirkt, dass ζεύγνυτε 203 keine Position macht; der älteste

[1] Erythrai, Ehrung des Konon, Dittenberger Syll. 53.

[2] Aber im Kyklopen, Fg. 7, hat er zweimal χεύω; ebenda σταγόνος ἀμβρότας eine hocharchaische Wortform. Der Kyklop war wahrscheinlich auch ein Nomos; der Dichter hat also mit Bewusstsein verschieden stilisiert. Dort paraphrasierte er Homer.

[3] Platon z. B., wie nicht nur der Lachespapyrus lehrt, sondern sich auch am Kratylos zeigen lässt.

...äische Hiat ist wohl schon v.
6. Jahrhunderts verpönt worden: er
Reminiscenz. Synaloephe (4) ist
wird, wo sie im 5. Jahrhundert
Ausnahme und Härte betrachtet.
ionischen Epos aus barer Not
liehen' nur in denjenigen Versen
scheinbare Daktylen enthielten.
vertreiben ist das 5. Jahrhundert
das wird später von der helleni-
in gewissen Grenzen durchgefüh
testen Dichter neben und nach
Kürze des Daktylus und nur
αι und οι; aber er hat sie ein
des Glykoneus (142. 144. 149),
er nicht; Elision nur von de
von ι. Selbst das αι der V
wie die Tragodie. Man kann
man fähig ist, durch Wortw
lagen auszuweichen: nur wer
hat, weiss, wie häufig solch
erreichten Erfolg, den ungeh
jeder empfinden, der Ohren
empfinden. Wessen Ohr d
kraten noch nicht spürt, das

Schöne Verse hat Tim
ihm jeder zugestehn; aber
liete nicht gewesen, ja sie
Seine Rhythmen stehen im
attischen Drama seiner Ze

Einen ähnlichen Ein
der Milesier bekennt sich
in einer Gattung, die w
bildung vornehmlich dur
hat und doch ist seine

... hat eine Bewegung ge...
... ... ; Spuren davon
... eben die Tragodie ...
... hat, so viel ich wei...

sonstige Beleg (von Homers Ζάκυνθος u. dgl. abgesehen) ist ἄς κε ζόης bei Theokrit 29, 20; aber das steht in einem künstlich aeolischen Gedichte, stammt also vielleicht aus altaeolischer Vorlage.[1] Ionisch ist das kurze υ in θύω 29 (jüngeres Epos, Hipponax, Bakchylides) neben dem θυίω 75, zu dem θυιάς gehört, das wir schon von Timotheos kannten (Fgm. 3). Etwas ganz Neues ist die Kürze des υ in παρασύρω 7, aber es ist dem θύω analog. Für ionisch gilt das τ in αὖτις; es wird in der Tragödie nicht geduldet, obwohl es nicht selten überliefert ist. Dass der Präsensvokal in den zweiten passivischen Aorist von πλέκω eindringt, 157, zeigt wieder die ionische Herkunft eines Vulgarismus (Polyb. 3, 73); die Hesychglosse καταπλεκεῖσι συνδεθεῖσι περιπεπλεγμένοις zeigt, dass eine entsprechende Form in einem grammatisch behandelten Autor stand. Von dem, was man zunächst als ionisch ansieht, ει und ου für ε und ο, ist nichts da, ausser μάτηρ οὐρεία 135, und das ist so gut wie Eigenname und gilt für alle lyrische und epische Poesie. Das ionische η für attisches α ist ausgeschlossen; es handelt sich nur darum, wie weit das attische η neben dem alten α, das die Philologen nicht aufhören dorisch zu nennen, auftritt. Da konstatiert man mit Befremden, dass im Dativ Singularis nur -αι, im Gen. Plur. nur das aeolische -αν vorkommt, im Nominativ der Feminina auch nur -α, aber von den Masculina neben dem einen σμαραγδοχαίτας 32, Πέρσης 97 und δεσπότης 127, 164: also nur in der künstlichen Neubildung der alte, als vornehmer empfundene Vokalismus; im Genetiv scheiden χώρας αὔρας aus; dann stehen λιποπνόης 106, κόμης 156, und, als Merkwürdigkeit, das attische δέρης, I. Fgm. 10, neben Σπάρτας 221, ἥβας 223; da hat einerseits die Differenzierung, andererseits der dorische Name den Dichter bestimmt. Im Akkusativ hält sich die Zahl der α und η so ziemlich die Wage. Meine Kenntnisse reichen nicht hin zu begründen, weshalb das ηι des Dativs, das ων des Genetivs zu wenig vornehm klang: ionisch war bis vor kurzem μουσέων gewesen, und in ηι war das ι schon stark verklungen: das macht die vorgezogenen Formen nur fremdartiger. Oft hat wohl halb unbewusstes Wohllautsempfinden entschieden.

In Ableitungen überwiegt η; γοητής λωβητής, πανήγυρις ὀξυπαραύδητος, πάντη, neben dem ein ἐνάνται (11) zu stehn

[1] Wenn dort ζ bereits manchmal weiches s war, so konnte das die bisher unerklärte Schreibung σδ für die Fälle hervorrufen, in denen die Doppelkonsonanz gesprochen werden sollte.

scheint, wo uns nur ἔναντα geläufig ist, aber neben ἄντα steht ἄντην, und ἐν konnte sehr leicht auf den Dativ führen. Augmentiertes α wird nur η, ἐξήλλοντο, ἦγαγε, ἀπηγλαισμέναι; in ἄγεν, ἁρμόζετο, αἴκιζε ist Vernachlässigung des Augmentes anzunehmen, die für ἀπείλει 79 gesichert ist; das syllabische Augment fehlt sehr oft. Dem gegenüber steht Ἕλλαν und in Stämmen ἁμέρα, μάτηρ, σίδαρος mit Ableitung,[1] νᾶες mit allen Ableitungen, πλαγά (in einem Stamme, den die Tragiker bald mit α, bald mit η aussprechen); πρανής (19) forderte das α purum. ἁμός neben ἡμέτερος ganz wie bei den Athenern. Ἰάων, τετράορος sind konservierte Archaismen wie in der Tragödie. σκηνάς, στησάμενος, νησιώτας klingen modern: Wohlklang und Tradition schliessen Kompromisse. Was vorsichtige Prüfung der Überlieferung gegen die vor einem Menschenalter herrschende Gleichmacherei zu Ehren gebracht hatte, bewährt sich vor dieser uralten Überlieferung. Nur verhehle man sich nicht, dass die Autorität von Handschriften, die anderthalbtausend Jahre jünger sind, eine andere ist, und wenn wir sagen dürfen „wie Timotheos geschrieben hat, wissen wir“, wir ebenso gut sagen müssen, „wie Pindar oder Aischylos geschrieben haben, wissen wir nicht“. Bei dem Ionier liegt keine Veränderung der Orthographie vor, und alle spätere Überlieferung würde sie nicht mit Absicht geändert haben: der Text des Aristophanes würde selbst in einer so alten Handschrift schon beträchtliche Änderungen zeigen. Merkwürdig ist auch die Schreibung des αι, das zwischen Kürzen in tieftoniger Silbe allgemein zu einer Kürze ward, aber in Athen meist die historische Schreibung bewahrte, γεραιός, δίκαιος, παλαιός αἰεί, oder aber α ward. Das geschieht hier in γεραός 227; dagegen lesen wir παλεομίσημα 90, wo es gut war, die Kürze zu bezeichnen, da man sonst die Länge sprechen würde, die das Metron normal füllt, und παλεονυμφαγόνον 120.[2] Die Schreibung ist nicht unerhört; abgesehen von einem Epigramm

[1] Einzeln auch in dem Dialoge der Tragödie überliefert, Aisch. Prom. 502, Eur. Hipp. 76, ich dächte, öfter; es ist nicht recht begreiflich, wie die Schreiber auf diese Form verfallen sein sollten.

[2] Überliefert παλεονυμφαιογόνον, und der iambische Dimeter, der so entsteht, ist untadelig; aber die Grotte in der Tiefe des Meeres (an der Küste, wie die Σηπιάς, in der Peleus die Thetis fing, oder die des Proteus, Vergil Georg. IV 419, oder die Grotten von Capri) kann wohl von alters her Nymphen erzeugen, d. h. sie wohnen darin, und dass sie auch Kinder kriegen, liegt in ihrer Natur (Vergil Georg. IV 340): νυμφαῖα, νυμφῶν θάλαμοι erzeugen kann sie nicht wohl, und an die Blume νυμφαία kann man auch nicht denken.

des Apollonides in der Palatinischen Anthologie 9, 281, wo man einen Schreibfehler annehmen durfte, ergiebt sich aus dem Material, das Dindorf im Thesaurus VI 67 zusammenstellt, dass die Grammatiker παλεός in alten Texten fanden, und wenn der Ravennas in Aristophanes Lysistr. 987 παλαιόρ hat, dies eine späte Korrektur ist. Manche, darunter Herodian, wollten weder ändern, noch den Klassikern eine Schreibung zutrauen, die in ihrer Zeit wirklich plebejisch war, griffen also zu der Auskunft, ein besonderes Wort παλεός μωρός zu erfinden. Wir sehen nun, dass man wirklich ein kurzes e sprach und ruhig schrieb und schreiben konnte, weil ja αι durchaus nicht ε war. Jetzt hört man in solchen Kompositis, z. B. Παλαιοπαναγιά, ein i oder gar j. Die Konjektur, die 232 χέλυν als Iambus hineingebracht hat (ὡς νηδύν στάχυν) erhebt nicht den Anspruch mehr als angemessen zu sein. Die Verdoppelung von Aspiraten ἀβαχχίωτος 72, ἐχ χειρῶν 177 muss notiert werden; mehr als graphische Bedeutung hat sie nicht, und sie ist auch schwerlich in irgendwelcher Hinsicht charakteristisch.

In der Flexion ist nichts Auffälliges; ebensowenig in dem Gebrauche der Casus[1] und Modi. Dass die Präpositionen überwiegend mit dem Dativ verbunden erscheinen, ist schwerlich Zufall; diese Verbindungen, die bald absterben sollten, waren schon damals am meisten poetisch. Der Artikel wird weit mehr gemieden als in der Tragödie: auch das hebt die Rede über das Leben.[2] Überaus bezeichnend ist die eingelegte Rede des Phrygers 162—73, die mit Absicht zu Vulgarismen, Solöcismen, Barbarismen greift. κῶς für πῶς ist declassiertes Altionisch, bald abgestorben; gleicher Art ist wohl οὐδαμά; Ἄρτιμις zeigt asianischen Vokalismus, vgl. Ἀρτίμμης bei Herodas 2, 38; τὰ λοιπά ist nur als prosaisch unter dem Niveau der poetischen Sprache, aber das

[1] κῦρεν ... χερὶ ... ἄντρον habe ich hergestellt 120; darin ist der Dativ gebraucht wie von Kallimachos und Apollonios, ohne Zweifel nach älterem epischen Vorgange, also korrekt. Dass die Nymphengrotte aus der Tiefe an die Hand stösst, was bedeuten soll, dass die auf den Klippen Sitzenden der Grotte so nahe sind, dass sie sie mit der Hand greifen können, ist künstliche Verschränkung. Dem Ausdruck kommt am nächsten Eurip. Herakld. 429 εἰς χεῖρα γῆι συνῆψαν. I. A 951; aber ἐκ χειρός (unmittelbar) bei Polybios, ἐν χερὶ ἔχειν (so gut wie sicher haben) sind auch gewöhnliche Wendungen aus derselben Sphäre.

[2] In Ionikern, die mit ihrem modernen Wesen kokettieren, hat Timotheos οὐκ ἀείδω τὰ παλεά, καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω, und τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων. Er wusste genau, welche Klangfarbe der prosaische Artikel gab.

meiste zeigt eine Entartung, die im späteren Vulgärgriechischen regiert. παρὰ Σοῦσα, παρ' Ἔφεσον verbindet die Präposition auf die Frage wo mit dem Akkusativ: der Dativ weicht. Der Aorist ἦξα trotzt z. B. auch in der Batrachomyomachie den Änderungen. ἔρχω und κάθω mit falschem Genus verbi hat an dem χαίρομαι seine Analogie, das Aristophanes als Δάτιδος μέλος verhöhnt (Fried. 289 mit Schol.[1]): dies hat sich schliesslich in der Sprache durchgesetzt; zu jenem kenne ich keine Parallelen. Der Konjunktiv, allerdings nicht nur des Aoristes ἔλθω, sondern auch des Präsens ἔρχω, κάθω, steht ganz futurisch: das späte Vulgärgriechisch, z. B. der Sibyllinen, unterscheidet zwischen Konjunktiv und Futur gar nicht mehr. Man sieht, die plebejische Rede des hellenisierten Kleinasiens ist die Mutter des Vulgärgriechischen, des gesprochenen, das man streng von dem litterarischen trennen soll.

Für die Beurteilung der Wortwahl hat man an einem alten Urteil eine Handhabe, das in der Chrestomathie des Proclus steht; so wertvoll es für den Nomos im ganzen ist (wo ich es ausschreiben werde), für den Stil gibt das allgemeine τεταγμένως καὶ μεγαλοπρεπῶς wenig aus, und dass die διπλάσιαι λέξεις im Nomos zahlreicher wären als im Dithyrambus, streitet mit dem klassischen Urteil des Aristoteles, Poet. 22, τῶν ὀνομάτων τὰ διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις; für diese letzteren erklärt er dann noch ebendasselbe als geeignet wie für die Kunstprosa, nämlich τὸ κύριον, μεταφορά, κόσμος. In dem Hauptteile dieses Nomos haben wir zwar Iamben, aber sie sind sehr verschieden von dem tragischen Dialog, an den Aristoteles denkt. Immerhin werden wir sehen, dass sie ihre Art nicht verleugnen. Es fehlen die Glossen gänzlich. σύρτις 99 kann so scheinen; verwendbar ist dafür zunächst nur eine Hesychglosse φθορὰ καὶ λύμη; aber man

[1] Es ist absurd mit den Scholien den Datis von Marathon oder einen anderen persischen Grossen oder einen Sohn des Karkinos zu erfinden. Ein Lied citiert Aristophanes, das jemand singt, dem es so wohl ist wie den Satyrn so oft auf den Vasen oder dem Λυδὸς ἐν μεσημβρίαι (Zenob. Athous III 141 = Diogenian VI 18 u. s. w.), ja dieses ‚Sprichwort' ist ein Vers der Komödie, wie Fr. Schöll nicht ohne Scheinbarkeit vermutet hat, aus Strattis: da werden die beiden Komiker ein derbes Ἰωνικόν im Sinne haben, in dem ein Asiate, vielleicht ein Lyder, das Wort führte und den Sprachfehler beging, genau wie der Phryger bei Timotheos. Δατισμός im Philetaerus Herodians 433 Piers. stammt aus Aristophanes.

sieht, das passt nicht für ἄλλα δ' ἄλλαν θραῦεν σύρτις. Das ist vielmehr eine καταφορὰ νεῶν κατασυρομένων, ein 'Strudel' von Schiffen, die in eine Richtung gerissen sind und nun zusammenstossend zerschellen. Zwei fliehende Kavallerie-Regimenter, die zusammenprallen, sind solche σύρτεις, und die Syrte an der verderblichen afrikanischen Küste ist eine χάρυβδις κατασύρουσα τὰς ναῦς. Diesen Namen haben ionische Schiffer gegeben: σύρτις ist also ein gutes altionisches Wort.[1] Ebensowenig ist σείριαι νᾶες 192 glossematisch. Wenn nicht in σείριος ἀστήρ, dem οὔλιος ἀστήρ (Λ 62), und in den durch ihre Lockrufe verderblichen Vögeln σειρῆνες wirklich eine Wurzel mit entsprechender Bedeutung steckt, so soll man den Dichtern nicht verübeln, wenn sie diese Bedeutung hineinlegten; die Ableitungen σειριᾶν σειροῦν hatten sie ja doch.[2] Antimachos, der Zeitgenosse des Timotheos, hat den Zeus σειρήν genannt: das erst in glossematisch, und dem Epos kamen die γλῶσσαι auch zu. Das eine Wort κατακορής klingt uns vulgär, weil es in Athen überhaupt unerhört ist und erst in der κοινή, d. h. der hellenistischen Litteratursprache auftritt. Polybios (32, 12) nennt das weibliche Geschlecht λάλον καὶ κατακορές und wendet so das Wort noch öfter von Personen an; bei Hesych wird es in dem Sinne mit ὀχληρός glossiert. Altionisch (bei Hippokrates z. B.) ist es in dem Sinne von ἄκρατος, *merus*, oder ähnlich, so dass der κόρος gar nicht mehr gefühlt wird, nur der höchste Grad einer Quantität oder Qualität. Das attische ἄκρατος hat ja auch von Personen gesagt die üble Nuance (ἄμεικτος ähnlich). Dass das nun aber ein würdiges altes Wort war, garantiert Platon, dem die Engherzigkeit der attischen Rhetoren fern liegt und der gern auf den alten Sprachschatz zurück

[1] Das τ wie in dem ebenfalls altionischen ἄμπωτις.

[2] Die grammatische Doctrin über dieses Wort ist reich, schol. Apoll. 2, 517, Et. M. σειραίνω aus Orus. Theon Smyrn. S. 146 Hiller, wo mehr Zitate stehen, nützliche und unnütze. Arat 331 hat bereits mit ὅστε μάλιστα ὀξέα σειριάει etymologisieren wollen, und wenn Sophokles sagt σειρίου κυνὸς δίκην, Fgm. 735, so ist das 'der Hundstern, der καταυανεῖ, ἐκκενοῖ', ganz wie hier die Schiffe. Wenn Archilochos 61 (entlehnt von Lykophon 397) die Sonne Σείριος nennt, so tut er das, weil er von ihr dieselbe Kraft wie vom Hundstern aussagt, καταυανεῖ ὀξὺς ἐνλάμπων; er empfindet also in dem Worte den, 'der dörrt, ausmergelt', und es ist viel verlangt, dem Worte die Bedeutung abzusprechen, die auf die Todesvögel Σειρῆνες trefflich passt. Dagegen Ibykos hat misbräuchlich alle Sterne σείρια παμφανόωντα genannt, d. h. σείριον. ἄστρον mit der homerischen (äolischen) Glosse Σ 485 τείρεα (ἄστρα) konfundiert.

und daher nach Ionien hinübergreift. Er redet im Phaidros 240[e] von einer παρρησία κατακορὴς καὶ ἀναπεπταμένη, also der Timotheosstelle ähnlicher als alle Hippokratesstellen, und das steht in der dithyrambischen Sokratesrede. Schlagender kann man nicht beweisen, dass die scheinbar vulgäre Vokabel durchaus zu dem κάλλος ὀνομάτων gehört, das wir zu fordern haben und überall finden. Dagegen Wörter, die altpoetisch scheinen und gleichzeitig unbelegt, gibt es wohl nicht ausser πρωτεύς *princeps*, das bisher nur als Eigenname des Meerdämons bekannt war.[1] Die κυρία λέξις ist so gut wie ganz verdrängt. Das macht das Ergänzen so schwer, oft fast unmöglich. V. 6 scheint sich in στο . . αι ein unbekanntes Wort zu verbergen, das einen Schiffsteil bezeichnen muss: aber sein wirklicher Name ist es schwerlich gewesen. V. 28 wird brennender Zündstoff mit Brandpfeilen geschossen, und diese heissen ἀποτομάδες;[2] das ist das κύριον für das ἀκόντιον des πένταθλος, also bereits eine Übertragung. Und doch schien es dem Timotheos noch zu simpel; er fügt βυοδόροι hinzu, so dass herauskommt ‚ein Stecken, mit dem man die Ochsen prügelt' — nur dass der Ausdruck diesen sehr niedrigen Sinn ganz vornehm macht. Wie soll das eine moderne Sprache wiedergeben? Wie billig wäre es, den Dichter um solcher Mätzchen willen zu verspotten, und der Spott wäre doch nur das Ergebnis der Unfähigkeit, stilisierte Rede zu würdigen. Doch das greift schon in die Komposition über. Seien daher erst die διπλᾶ behandelt, weil sie Aristoteles für die Iamben empfiehlt, obwohl es eigentlich einerlei ist, ob der Schmuck in ἐπίθετα oder in σύνθετα liegt. Die nicht nur doppelten, sondern mit Vorliebe dreifachen Wörter sind eben so zahlreich wie kühn, μουσοπαλαιολύμας, κατα-

[1] Ihn mit dem Stamme der πεπρωμένη zu verbinden, empfiehlt sich nicht. Denn das πεπρωμένον hat mit dem Vorauserkennen der Zukunft, die πεπρωμένη ist, nichts zu tun, und schwerlich könnte die Ableitung aktivischen Sinn haben, zumal ein entsprechendes Aktiv nicht existiert. In dem Meergott einen πρωτόγονος zu sehen, kann dagegen nicht auffallen.

[2] Der Schreiber hat ἀποτομέσι geschrieben, und ich dachte zuerst, es wäre eine vulgäre Missform für ἀποτομεῦσι, wie δρομέσι, das Kallimachos in dem Titel eines simoneidischen Buches fand; aber die Form ἀποτομεύς für das ἀκόντιον ist erstens von Bethe bei Pollux III 151 auf Grund der echten Überlieferung und der Parallelstelle X 64 (auch bei Hesych) beseitigt, zweitens kann ein Stecken nicht der ‚Abbrecher', sondern nur der ‚Brocken' heissen. βουδόρος glaube ich sicher ergänzt zu haben. Hesych βουδόρωι· μοχλῶι ὧι τοὺς βοῦς δέρουσι.

κυμοτακής, μελαμπεταλοχίτων [1], γεισόλογχος, κλυσιδρομάς, ὀξυπαραύδητος u. s. w. Die Paraphrase bestrebt sich das sehr verschiedene grammatische Verhältnis zu erläutern, das sich unter den gleichförmigen Kompositionen verbirgt. Aristoteles weist den διπλᾶ als ihr eigentliches Reich den Dithyrambus zu, und als er das Lied auf Hermias dichtete, wagte er auch ein μαλακαύγητος, ἰσαθάνατος, so kühn wie Timotheos. Solche διπλᾶ und τριπλᾶ charakterisieren den Dithyrambiker bei Aristophanes in den Vögeln, und schon in den Wolken 332ff., also ehe Timotheos grossen Erfolg gehabt haben konnte, verspottet er diesen Stil, indem er doch gleichzeitig eine Anzahl nicht minder gewagter Komposita bildet, wie das die alte Komödie immer getan hat, und die altattische Poesie nicht minder.[2] Indessen liegt es schon in dem Altersverhältnis, dass die Kitharodie wirklich von dem Dithyrambus beeinflusst ward. Die Tragödie, die sich gleichzeitig mit diesem ausbildete und zunächst den Vorsprung gewann, bewirkte am meisten, dass das Attische minder vermehrend als aussondernd auf den Wortschatz und die rednerischen Schmuckmittel Einfluss gewann, und am Ende des Jahrhunderts ist eine ganz und gar künstliche Sprache geschaffen, die mit merklichen Abtönungen, aber immerhin nur Abtönungen, die gesamte gesungene hohe Poesie beherrscht; wir freilich vermögen nicht einmal die Abtönungen bisher zu merken, und schwerlich wird sich jemand ge-

[1] Das besagt, dass in dem Gewande, das die Knie der Göttermutter deckt, schwarze Blätter eingewebt sind, Rankenornamente, wie sie auf den Prachtgewändern der Vasenbilder oft genug erscheinen, auch noch in spätägyptischen Geweben. Ich glaube, wir haben alle Symbolik fern zu halten. Aber wenn dies schmückende Beiwort zutritt, so erhalten wir das sinnliche Bild, wie der Bittflehende wirklich die Knie umfasst; sonst dächten wir an nichts weiter als γουνοῦσθαι; demselben Zwecke dient es, dass die Hände der Göttin εὐώλενοι heissen. Es ist nichts Gewöhnliches, dass der Verkehr des hilfeflehenden Menschen mit seinem Gotte so unmittelbar sinnlich vorgestellt wird, wobei ohne Zweifel die Göttin in der Erscheinung gedacht wird, die ihre Bilder an sich tragen. Wenn der Verzweifelnde so ruft, rettungslos auf einer Klippe des fremden Meeres, so versetzt er sich in Wahrheit in die Heimat, denn da nur steht das Götterbild, das die Göttin also zeigt: ist das nicht wirklich poetisch?

[2] Σαλαμιναφέτης λιγυαιστάδης ἀδικησίφιλος bei Solon, προδωσέταιρος im Skolion u. dgl. Ein solches Wort ist ἀτιμαγελεῖν, das man als poetisch betrachten würde; aber es ist vulgär: Aristoteles hat es in der Tiergeschichte und dann selbst die LXX.

trauen unter den Resten des Timotheos nach der Sprache zu sondern, was Nomos, was Dithyrambus ist.

In der σύνθεσις ὀνομάτων fällt zunächst auf, dass der Satzbau und gar erst die Architektonik der Rede geradezu kümmerlich ist. Es geht in der langen Schilderung eigentlich immer nur mit δέ und wieder δέ von Zug zu Zug. Selbst wenn die Erzählung fortschreitet (175), wird das nicht direkt markiert; es tritt kein Aorist in den Hauptsatz, sondern nur in einen temporalen Nebensatz, meist mit ἐπεί eingeleitet, wo er den Wert eines Plusquamperfektum erhält, und so kann das schildernde Imperfekt weitergehen. Etwas belebter sind natürlich die Reden, aber eine kompliziertere Gliederung auch nur des Gedankens, geschweige des Satzes, fehlt auch da. Es ist ja gut, dass die Rhetorik dem Timotheos fremd ist, die doch so mächtig zu seiner Zeit aufstrebte, und der sich auch Dichter wie Agathon beugten, die musikalisch zu den Neuerern standen. Aber man spürt doch, dass ἀντίθετον und πάρισον unverächtliche Kunstmittel sind, auch in der Poesie. Übrigens fehlen auch die Reime, Assonanzen und Alliterationen, die die Rhetorik des Gorgias ausbildet, die aber auch der Tragödie nicht fremd sind. Das monotone δέ, das von der Partikelfülle des Griechischen fast allein übrig geblieben ist, und das auch von der zweiten Stelle gerückt werden darf (103, 183), ist eine insignifikante Verbindung. Auffallend tritt daneben Asyndeton auf, nicht nur in der Rede des Verzweifelten, 131: πᾶι τις εὕρηι μόρου καταφυγὴν; λυαία κακῶν μόνα γένοιτ' ἄν ... Μάτηρ, wo man es in der Antwort passend finden kann, sondern mitten in einer Aufzählung, geradezu an Stelle von δέ 179. Und wo einmal ein etwas komplizierter Gedanke zu entwickeln war, lässt das Asyndeton das Verhältnis der Glieder ganz im Dunkel, 234. Timotheos will sagen „steh mir bei, Apollon, denn Sparta macht mir den Vorwurf, dass ... ich aber tue nur jenes. Und ich bin im Recht, denn die Musik, die Orpheus erfunden hatte, hat schon Terpander geändert, und ich vervollkommene ebenso seine Kunst"; das ergab ein wirkliches Enthymem: ἐπείτοι 'Ορφεὺς μὲν πρῶτος ηὗρε, Τέρπανδρος δὲ ἐπηύξησεν, ἐγὼ δὲ ἐτέλεσα. Statt dessen steht nackt πρῶτος 'Ορφεὺς ἐτέκνωσε ... Τέρπανδρος δέ ... νῦν δὲ Τιμόθεος ...; das ganze logische Verhältnis bleibt dem Leser zu raten. An dem Boeoter Pindaros wundert es uns nicht, wenn es ihm nicht gelingt, seine Gedanken in vollkommener Deutlichkeit zu entwickeln; er ringt mit der Sprache und er hat so viel Ge-

danken. Aber dies ist ein Milesier, er hat die Kunst der Tragiker vor Augen, und etwas Besonderes zu sagen hat er nicht und braucht er nicht zu haben: da darf man sich verwundern. Das Urteil ist wohl so zu fassen, dass in der Entwicklung des poetischen Stiles am Ende das Ornamentale der Rede, vielleicht auch der Musik, das Tektonische vollkommen überwuchert hat.[1]

Denn erst jetzt kommen wir zu dem, was ihm eigentümlich ist, zu dem ὄγκος τῆς ποιήσεως, den noch Polybios bewundernd hervorhebt. In der Verskunst, die er souverän beherrscht, handhabt er doch fertige Formen; auch von der Sprache, soweit sie ἐκλογὴ ὀνομάτων ist, gilt das. Ob wir die poetischen Wörter, die Mittel des κάλλος, im Epos oder Drama finden, es ist alter Besitz, mit dem er wirtschaftet, und es wird nur die Beschränktheit unseres Materials sein, wenn uns vieles nur der einen Sphäre angehörig scheint oder auch erst in hellenistischer Epik oder Epigrammatik auftritt. αἶθοψ γαργαίρω βλοσυρός δεσπόσυνος δρύπτειν βρύχιος θαλαμεύειν νεοτευχής μακραίων und andere mehr, die ich auf ihre Verbreitung verfolgt habe, lehren nichts für ihn, und ich verzichte darauf mit den Citaten zu rasseln, die ich mir erst ausgeschrieben hatte. Erst in der Wortverbindung liegt bewusste besondere Kunst; die Komposita gehören dazu, von denen schon gehandelt ist. Und hier beginnt das Reich der μεταφορά, auf die Aristoteles so viel Gewicht legt und die sein Buch περὶ λέξεως mit gleich viel Liebe und Einsicht behandelt. Das πρὸ ὀμμάτων, das Sinnfällige, hat wohl einmal zu dieser Stilisierung geführt; aber nun ist die Kunst, jedes Ding möglichst nicht zu nennen, sondern zu umschreiben, sich Selbstzweck geworden. Daher ist die Vergleichung fast verbannt. Wenn es einmal anhebt (22) ἴσος δὲ πυρί, so wird man verleitet, an eine abgegriffene homerische Vergleichung zu denken, aber einerlei wie das Subjekt bezeichnet war, die Aktion ‚er flog aus der Hand und fuhr in die Glieder‘ lehrt, dass kein gewöhnliches Feuer, wie bei Homer, sondern der Blitz gemeint war, und wenn das Subjekt, das was

[1] Die Entwickelung der Prosa führt zu demselben Ziele; die Rede besteht schliesslich aus lauter *sententiae* und *colores*. Das gilt von Seneca, und der ist doch ein wirklicher Künstler; Maximus und Himerius machen es auch so und sind arme Schächer. Es giebt guten und schlechten, gesunden und krankhaften Stil wie es gesunde und krankhafte Zeiten giebt: aber auch in krankhaften giebt es wirkliche Künstler und Schächer auch in gesunden. Es ist in der Kunst nicht anders als in der Moral.

diesem Feuer gleich war, ἀγκυλένδετος, ‚eingebunden in die Schleife (das *amentum*)' heisst, so lässt das zwar die Lanze endlich verstehn, aber das Ganze wird nun γριφῶδες. Es lässt sich nicht leugnen, dass von dieser Diktion ein Weg zu der Rätselrede des Lykophon führt. Bald darauf (29) werden die Pfeile beschrieben als 'die dichtbefiederten, erzköpfigen, sehnegespannten'. Das Nomen fehlt; natürlich war es eine kühne Metapher, wie die Schlange, die ich probeweise gesetzt habe. Das streift aber an das Rätsel von der Schildkröte, das Pacuvius aus der Antiope des Euripides übersetzt (4 Ribb.), oder die Schilderung der Krebse in der Batrachomyomachie. Mit lebhaftem Farbengefühle sucht der Dichter zu versinnlichen, wie das Meer aussah, als die Funken und brennenden Holzstücke hineinfielen. Solch Feuer ist rot, und neben dem Rot bekommt die See die Komplementärfarbe Grün. Zur rechten Zeit also denkt Timotheos an den Smaragd, der, so viel ich weiss, hier zuerst in der Vergleichung auftritt[1]; aber wenn er dem Meere, das hier ganz materiell ist, Smaragdhaar gibt, und die brennenden Funken 'Tropfen der Schiffe' heissen, so ist das nur ein Spiel des Witzes, und die Komiker hatten Grund sich über diesen Stil zu mokieren. Das nächste Bild (38) zeigt die Bucht, in die die Flotte zum Angriff hineinfährt; an die salaminische speziell sollen wir nicht denken. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass sie bezeichnet war als die 'Busen, die von Fischen gekrönt sind, und Marmorfittiche haben'. Die Felsen, die sie auf beiden Seiten einschliessen, als πτερά zu fassen, liegt nicht fern; aber die Felsen könnten sie ebenso gut krönen, und die Fische ebenso gut ihr Gefieder sein. Das Meerwasser ist 'der schaumige Regen' (72); so könnte auch der Wein heissen, daher wird diese Deutung durch den Zusatz ἀβαχχίωτος abgewiesen; das ist erträglicher als das ἀνήφαιστον πῦρ der Tragödie. Die Ruder sind natürlich nie bei ihrem Namen genannt; sie sind dafür

[1] Es war mir ungemein auffallend; bis über die klassische Zeit der Griechen spielen die Edelsteine und ihre Farben in der Poesie gar keine Rolle; im Leben wohl ebensowenig. Der Smaragd hat wenigstens einen griechischen Namen. Sapphir, Beryll, Topas, Jaspis sind Fremdwörter. λιθοκόλλητα stammen aus dem Orient, werden aber seit Alexander modern. Davon ist noch ein weiter Weg bis zu der Verwendung der Steine um Farben zu bezeichnen. Wir haben eine Arbeit nötig περὶ λίθων, die mit Etymologie und Poetik, mit Mineralogie und Zauberei sachlich operieren muss. Das orphische Gedicht περὶ λίθων ist nicht nur eins der merkwürdigsten, sondern auch der ansprechendsten Produkte des 4. Jahrhunderts.

sowohl die Füsse (4. 102) wie die Hände des Schiffes (6), einmal nach ihrem Stoffe 'tannene Hände', das andere Mal als 'Füsse vom Berge' bezeichnet, weil das Holz vom Berge stammt; anderswo (89) sind sie 'bergentstammte Fichten'. Als in der Flucht 'die Schiffsfüsse aus den Händen fliegen', springen beim Zusammenstosse die 'weissen Kinder aus dem Munde' (103). Das sind natürlich Zähne; aber wessen? Man konnte zunächst nur an Menschenzähne denken und schauderte minder über den Ausdruck als über die Vorstellung. Da war es mir eine Erlösung, als ich durch die zerrissenen Reste 4. 5 merkte, es wären Zähne des Schiffes gemeint. Ich verstand nur nicht, wo das Schiff Zähne hätte. Da hat Diels geholfen. „ὀδόντες sind die im Dollenbord (τράφηξ· τὸ τῆς νεὼς χεῖλος Hesych; daher „der Mund") eingesetzten Dollen (σκαλμοί, τύλοι), an denen die Ruder befestigt sind, und die weiss sind, weil sie nicht gestrichen werden können und durch die Ruder stark gescheuert werden." Diese weissen Pflöcke sieht man an der rotgestrichenen Schiffswand in den Ruderlöchern wirklich wie Zähne stehen; dass sie beim Zusammenstosse herausspringen, wird vornehmlich die vordersten treffen, da nach 4. 5 um die Ruder ein γεισόλογχον .... ὀδόντων umgelegt ist. Einerlei wie das Nomen hiess: gemeint ist 'ein Dollenbord mit weitausladendem Simse', wie wieder Diels gesehen hat. Dieser Bau ist über die Schiffswand hinausgeführt und dient dazu, die Bugwände der πρῷρα zu stärken und beim Angriff den Rudern und den schwächeren πρῷραι des Gegners verderblich zu werden.[1] So sind diese γεῖσα Stosswaffen, λόγχαι.

Die Beschreibung der Seeschlacht bot zu solchen gehäuften Metaphern am meisten Raum; aber sie fehlen auch nachher nicht. Der Phryger, der griechisch radebrecht, „zerbricht das vernehmliche Siegel (oder den Stempel) des Mundes", die zur Verständlichkeit ausgeprägte Rede, διάτορον σφραγῖδα στόματος (160); der Mund drückt ihr sonst das Siegel der Verständlichkeit auf. Das hielt Timotheos allerdings für bedürftig der Erläuterung, „indem er den Spuren der ionischen Zunge zu folgen versuchte". Inhaltlich ganz realistisch wird beschrieben, wie dem Schiffbrüchigen das Salzwasser in den Schlund gespült und wieder ausgespuckt

[1] Es werden die ἐπωτίδες und ἀντήριδες sein, die von den Syrakusanern erfunden wurden. Thukydides beschreibt sie mit technischer Anschaulichkeit 7, 36. Die Prora von Samothrake scheint sie mir auch zu zeigen.

wird (73—75), und wie er mit demselben den Inhalt des Magens ausspeit (94—96). Das musste gewiss geadelt werden, und den ἔμετος als βλοσυρὸς ἄχνα zu bezeichnen, würde sich kein Poet schämen. Aber den Schlund oder Magen wird man in τρόφιμον ἄγγος nur aus dem Zusammenhange herauserkennen. Galen III 267 K. nennt den στόμαχος, der den οἰσοφάγος mit umfasst, ταμιεῖον τροφὴν ἅπασαν ἐκδεχόμενον, und ἄγγος statt des dem medizinischen Sprachgebrauche gewöhnlichen ἀγγεῖον ist in der Ordnung: und doch bleibt 'das nährende Gefäss' absonderlich. Selbst in der sonst auch durch ihre Einfachheit tragisch gefärbten Königsrede steht 197 für „das Feuer wird sie verzehren" „des Feuers lodernde Macht wird sie mit seinem grausamen Leibe verbrennen", wo das deutliche φλέξει eintritt, weil die Flamme als grausamer Leib des πυρὸς μένος, so zu sagen der Seele des Elementes, überkühn ist. Dies halte ich sogar für schön, und dass jeder auf den grausamen Mund (στόματι für σώματι) verfallen muss, wird wenigstens den Einsichtigen davon übezeugen, wie viel klüger Timotheos war; ihm war es freilich leichter, weil wir dem Feuer keinen Stoff, also keine Körperlichkeit mehr beilegen. Er hat sich wohl selbst gefallen, als er mit einer Art Metonymie, aber auch mit zierlicher Umkehrung aus Ἕλλης πόντος eine πλόιμος Ἕλλα machte (125); und wenn er ἐπαιάνισαν erst paraphrasiert in παιᾶνα ἐκελάδησαν (211) und dann dem in παιάν steckenden Gotte das Beiwort giebt ἰήιον ἄνακτα, so ist das eine *rei et personae confusio,* wie sie so verschiedenen Dichtern wie Pindar und Ovid auch gefallen hat. Unmittelbar danach heisst das τρόπαιον Διός (τροπαίου) ἁγνότατον τέμενος; darin mag τέμενος katachrestisch sein, weil der Pfahl, den eine Rüstung schmückt, kein zugeschnittenes Grundstück ist, und an den Waffen, den λύθρωι πεπαλαγμένα, mag man die ἁγνεία, die *castitas* vermissen: gerade darauf beruht die gesuchte, aber auch exquisite Feinheit des Ausdruckes. Alle Pracht und alles Gepränge eines Anathems von Gold und Marmelstein ist profan gegenüber dem was die frische Frömmigkeit eines Siegesabends weiht, weil sie es und wie sie es eben weihen kann.

So kapriciös manche dieser Wendungen sind, grammatisch ist ihre Struktur einfach; aber ein paarmal ist doch auch nach dieser Seite etwas gewagt, wo es vielleicht bequemer ist zu ändern als zu erklären. Es ist noch in der Ordnung, dass jemand, dem „der Verstand und die Stimme überschnappt", sich so etwas

erlaubt: der Ertrinkende ruft dem Meere nicht nur zu 'mein König wird dich mit den Rudern aufwirbeln' sondern auch 'er wird dich einschliessen mit seinen schweifenden Augen' (89). Nach der grammatischen Seite rechtfertigt das die Paraphrase; was den Sinn anlangt, so denke man sich den König auf dem Aigaleos sitzen und die Bucht von Salamis tatsächlich mit seinen Blicken umspannen. Ebenso wie die Griechen hat er auch das Meer, den Feind der Asiaten, gleichsam in die Enge getrieben, umklammert, gefangen. Nur dem Meere, das angeredet war, kann der folgende Fluch gelten 'οἰστρομανὲς παλεομίσημα ἄπιστόν τ' ἀγκάλισμα.' Der das sagt, liegt ja nun in den tückischen Umarmungen seines altverhassten rasenden Feindes. Aber daran hängt κλυσιδρομάδος αὔρας; explicativer Genetiv zu ἀγκάλισμα kann es nicht sein; der Wind ist nicht angeredet, er umarmt auch nicht; das tut die Welle, deren κλύζειν die ἐπιτρέχουσα αὔρα erzeugt. Der Genetiv steht also, weil sich das Nomen in diesem Kasus an ein Nomen am bequemsten hängt. Verstanden muss er werden wie wenn er genetivus absolutus wäre, oder wie in adverbialen Wendungen ποδὸς εὐπετοῦς ἀνάισσων[1] u. dgl.

Das Spartanervolk heisst 219 εὐγενέτας μακραίων, nicht etwa adlig und alt, sondern 'von altem Adel'; was die Prosa in einem adverbialen Ausdruck ἐκ παλαιοῦ εὐγενής geben würde, ist zu einem scheinbaren Correlat erhoben, weil der Gegensatz βρύων ἄνθεσιν ἥβας folgt. Dies mag einfach scheinen; es hilft uns doch ein anderes zu verstehen, das zunächst recht befremdlich aussieht. μήστωρ σίδαρος 143 ist sinnlos; denn wenn alte Eigennamen Μήστρα, Ὑπερμήστρα, Ἀγαμήστωρ auch beweisen, dass es einmal den 'klugen' ohne weiteres bezeichnen konnte, so ist es doch längst verschollen und kommt nur einzeln vor, wo die Sphäre der ἐμπειρία angegeben ist, μήστωρ φόβοιο von dem Wagenlenker oder dem Zweigespann (E 272), die sich auf Verfolgung des gescheuchten Feindes verstehen, bei Homer, δοριμήστωρ, χαλκεομήστωρ bei Euripides. So wird es denn bei Timotheos erst verständlich, wenn man das etwas vorgerückte Epitheton eng hinzunimmt, λαιμοτόμος μήστωρ ist das Eisen; das ist Specialist für Halsabschneiden. Noch kühner ist in solcher Weise statt eines Adjectivs ein Partizip verwendet 81. Der Ertrinkende

[1] Ich habe diesen Genetiv zu Eur. Her. 938 erläutert.

flucht dem Meere γόμφοις[1] ἐμπρίων μιμούμενος. Man sagt von der Bewegung, die das Zähneknirschen hervorruft πρίειν, συμπρίειν τοὺς ὀδόντας; man sagt τοὺς ὀδόντας τινὶ ἐμπρίειν 'sich in jemand verbeissen'; das Pferd, das *mordet habenas*, γένυν σκολιοῖσι χαλινοῖς ἐμπρίει, wie der Thesaurus aus Oppian Hal. 5, 183 citirt. Das ist alles nicht identisch, bestätigt aber, dass man ein Objekt zu γόμφοις ἐμπρίων braucht; das ist ohne weiteres zu ergänzen, θάλασσαν. Also der schnaufende, schnappende Schwimmer, dem die Wogen immer über das Gesicht schlagen, der ohnmächtig wider das Element rast, verbeisst sich mit seinen Zähnen in seinen Feind, wie der Teckel in den Fuchs. Die Vergleichung ist nicht übel, nur — sich in die See verbeissen, das ist selbst für diesen Stil zu arg: daher tritt μιμούμενος dazu; μιμεῖται γὰρ τὸν τοῖς ὀδοῦσι τὸν ἀντίπαλον ἐμπρίοντα.

Verschränkungen der Wort- oder der Satzglieder kann bei der Einfachheit des Satzbaues nicht leicht vorkommen. Es ist hier schon Ausnahme, wenn 222 δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων ἐλᾶι τ' αἴθοπι μώμωι steht, wo ἐπιφλέγων μώμωι zusammengehört; das Epitheton zeigt es. Aber eine wirkliche Kühnheit ist zu verzeichnen, 132, Ἰλιοπόρος μόνα λυαία κακῶν γένοιτ' ἄν, εἰ δυνατὰ πρὸς Ματρὸς γόνατα πεσεῖν[2], denn das Subjekt des Hauptsatzes, Μάτηρ, muss erst aus dem Bedingungssatze herausgeholt werden. Beabsichtigt ist damit die Spannung des Hörers, wer denn die Erlöserin sein soll, zumal Ἰλιοπόρος, das man zuerst als Subjekt nehmen will, selber unklar bleibt; die Mutter ist so genannt, die nach Ilion, zu ihrem Ida oder Dindymon, hinüberführen soll.

Zu erschöpfen ist der Stoff nicht, am wenigsten für einen und den ersten Betrachter. So genüge dieses; es möchte dem Dichter gerecht werden, und da der αἶθοψ μῶμος vorausgesehen werden kann, weil es kein Klassiker ist wie Bakchylides, und kein

[1] γόμφοι, nicht γομφίοι, weil der hohe Stil so ziemlich jedes auch nur scheinbare Deminutivum zu verwerfen pflegt; nur die Komödie sagt γομφίος. Die Bedeutung καὶ ὀδόντες γομφίοι steht als letzte bei Hesych γόμφοι.

[2] Die Fortsetzung des Bedingungssatzes ist verdorben zu εὐωλένους τε χεῖρας ἀμφιβάλλων λισσων; dem folgenden Gebete fehlt das Verbum, das notwendig ein Imperativ sein musste und den Sinn haben "rette". ἀμφιβάλλειν geht nicht, da neben πεσεῖν der Aorist stehn müsste. Daher kommt man dazu, das zweite Glied nicht zu subjungiren, sondern parallel zu εἰ δυνατὰ ἦν zu schreiben ἀμφέβαλλον. Der Imperativ wird dann λῦσον. Ich bin manchen anderen Weg gegangen und nun darauf gefasst meine verworfenen Konjekturen von anderen vorgebracht zu sehen.

„Naturalist“ wie Herodas (d. h. kein Schmutzfink; ein wirklicher Naturalist ist jener Nachtreter durchaus nicht), so ist es manchmal eine Verteidigung geworden. Ohne Frage ist Timotheos kein grosser originaler Sprachkünstler; aber wenn er auch mit dem Gute wirtschaftet, das eine durch Jahrhunderte geübte poetische Sprache ihm zur Verfügung stellte, insofern ist er original, als er kein Nachahmer ist: ich habe keinen nennenswerten Anklang an eine bestimmte Stelle gefunden; und sich auch nicht mit fertigen Formeln behilft, wie schon in den homerischen oder hesiodischen Gedichten gar häufig geschieht, wie es Bakchylides unbedenklich tut, und wie es eigentlich nur zu sehr die Weise antiker Poesie ist. οὐκ ἀείδω τὰ παλεά, καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω hat er sich gerühmt, und wenn wir auch das zweite bestreiten, das erste müssen wir ihm zugeben.

Es liegt aber unleugbar darin ein grosser Reiz für denjenigen, der die Entwickelung des Stiles in der griechischen Poesie und Kunstprosa verfolgt und sich sein Urteil von den konventionellen Schlagworten befreit hat, die doch wenig mehr tun als den antiken Rhetoren nachzuplappern. Es ist nicht nötig, bei den Griechen von *stilo colto* oder Euphuismus zu reden; aber die Beschäftigung mit der modernen Litteraturgeschichte befreit am besten von dem Joche der Schultradition. Die Kunstsprache des Epos, ein eben so wunderbares wie für uns in ihrem Werden fast ganz unkontrollierbares Gebilde, artet in ein hohles Formelwesen aus, das die antike Kritik κυκλικόν nennt; moderne Urteilslosigkeit bewundert es an Produkten wie dem α als ‘homerisch’. Ein anderer Weg führt in den Orakeln z. B. zu skaldenhafter Dunkelheit; Hesiod hat in den Erga nicht weniges der Art, und gerade dieses vererbt sich der Kitharodie; einzelne homerische διπλᾶ gravitieren auch nach dieser Seite. Wahrheit und Schlichtheit reagiert hiergegen im Iambos, teilweise auch der Elegie, dem alten Epigramm, dem anakreontischen Liede: das ist das wahrhaft Klassische, Gesunde des Ionertums. Im Mutterlande erwächst gleichzeitig eine neue Kunstsprache, die der Sangespoesie, genährt vom Epos, von alter ritueller Poesie, strebend zu künstlicher Umkleidung des Gedankens; das wird selbst bei Pindar gelegentlich zum Schwulste, bei Bakchylides oft zu einem neuen κυκλικόν. Das geht in Art und Unart über in die Tragödie Athens, in der die Ausartungen selbst bei den Grossen nicht fehlen, und in die neue Kitharodie und Dithyrambik: bis zu welchen Miss-

bildungen, zeigt vielleicht minder das Ei des Simias, das Scherz sein mag, als eine Probe wie die jüngst entdeckte Schilderung des Morgens im Walde, Lebtun. Pap. 1. Die geschmackvolle Kritik der gelehrten Dichter ist es nun, die schon im 3. Jahrhundert den echten wahren Stil auf den Schild erhebt. Aber es ist eben Kritik, nicht mehr Dichterkraft. Sie vermag wohl so vollendete Kunstwerke zu schaffen wie die Epigramme des Kallimachos, deren unvergleichliche Kunst in der Vermeidung alles κυκλικόν, des Schwulstes wie der Flauheit, liegt; aber sie segelt daneben in die gefährliche Nachahmung hinein, bei Theokrit, Apollonios, der Pleias, auch in der kallimacheischen Elegie. Wer geschmacklos ist, misbraucht seine Gelehrsamkeit wie Lykophron und Euphorion, oder produciert hohlen Wortschaum wie Leonidas. So erzielt die Kritik am Ende nur, dass sie die Klassiker konserviert und imitiert. Daran ist die Poesie gestorben, genau zu derselben Zeit, wo die Grammatik den Begriff des Klassischen erfand und diesem die Timotheos und Philoxenos opferte. Die Prosa nimmt im Barockstil und dann im Klassizismus einen entsprechenden Verlauf. Unser ästhetisches Urteil sympathisiert mit den Kunsturteilen der Kritiker: dem geschichtlichen ist jedes Stück der verworfenen Poesie und Prosa unschätzbar. 250 Verse Timotheos sind geschichtlich hundertfach mehr wert als 250 neue Verse Pindar oder Sophokles, einerlei wie tief sie an absolutem Werte unter diesen stehen.

Von der äusseren Form sollten wir normalerweise zu der inneren übergehn; aber deren bemeistert man sich nicht ohne den Inhalt zu überschauen, und dieser zieht die Aufmerksamkeit hier zu Fragen anderer Art hinüber, die denn gleich wo sie auftreten zur Erledigung gebracht werden sollen.

Unser Papyrus liefert nur ein abgeschnittenes letztes Stück des Gedichtes; er benennt es nicht, aber dass es von Timotheos herrührt und die Niederlage eines Perserkönigs in einer Seeschlacht behandelt, reicht hin, es ohne weiteres mit dem kitharodischen Nomos Πέρσαι zu identifizieren, der noch an den Nemeen 207/6 mit Erfolg aufgeführt ward und unserm Berichterstatter Polybios offenbar ein klassisches Gedicht war. Ohne dieses Zeugnis würde es noch vieler Worte bedürfen, um klar zu stellen, welcher

Gattung von Poesie das Gedicht angehörte. Bei Polybios wird auch der Eingang angeführt[1]:

κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον

Er lehrt uns, dass der Dichter selbst das Thema angab in der Weise wie es der Epiker tut; er bediente sich ja auch des epischen Verses.

Ausserdem besitzen wir noch zwei Citate. Das eine verdankt Plutarch dem Chrysippos, der es mit dem homerischen ἐν φρεσὶ θέσθε ἕκαστος αἰδόα καὶ νέμεσιν (N 121) verglich:

σέβεσθ' αἰδῶ συνεργὸν ἀρετᾶς δοριμάχου.

Eine Reminiscenz ist das freilich nicht; es stammt offenbar auch aus einer Mahnrede an die Hellenen. Das Versmass ist dasselbe iambische wie in der erhaltenen Erzählung, aus der es also stammt. Dasselbe Mass zeigt und in eine Mahnrede passt (wenn es auch nicht notwendig aus einer direkten Rede ist) das letzte Fragment, das Plutarch einem Historiker verdankt, wie ich nicht zweifle, dem Ephoros

Ἄρης τύραννος· χρυσὸν δ' Ἑλλὰς οὐ δέδοικεν[2]

Aus ihm ist Ἄρης τύραννος in dem Sinne „Faust ist Trumpf" sprichwörtliche Redensart geworden, von Menander zitiert, und so erhalten geblieben, als kein Mensch mehr etwas von Timotheos las. Besonders wichtig ist uns, dass nach dem Zeugnis des Ephoros die Ionier sich mit Freuden dieses Verses erinnerten, als sie die Satrapen in Asien bei Agesilaos antichambriren sahen, nicht mehr die hellenischen Generale bei den Satrapen. Es liegt keine Veranlassung vor diesem Zeugnis zu misstrauen[3], das also für die Perser einen Terminus ante quem, 396/95 giebt.

Aus diesen paar Worten liess sich indessen über das Gedicht gar nichts abnehmen, nicht einmal, welcher Perserkrieg behandelt war. Man hat sogar die Vermutung gewagt, dass die Dareiosvase durch Timotheos angeregt wäre, weil auf ihrer Mittelscene den beratenden Persern Πέρσαι beigeschrieben ist, wie dem

[1] Die Stellen finden sich im Anhange; ich habe sie dorthin verwiesen, um sie im Wortindex citieren zu können.

[2] ◡ — ◡ — | — — — | — ◡ — | ◡ — ⏓ Das ist wieder ein iambischer Tetrameter.

[3] Ganz ähnlich, wohl aus demselben Ephoros, erzählt Plutarch Nikias 9, dass die Athener zur Zeit des Nikiasfriedens sich an eine Stelle des euripideischen Erechtheus erinnern. Auch dort bestätigt sich die mittelbare Zeitbestimmung des Gedichtes.

Dareios sein Name. Das war haltlos und fällt nun hin; die Vase ist wohl auch älter.

Gleich in den ersten Zeilen der zerstörten ersten Kolumne unseres Papyrus erkennt man -ιπορεῖ καθα-, νυμφαιο-, -ντες ἐπ' εὐκυκλ-, -ου ῥόθωι . . . . . ρος ἀλλὰ ἐπ' εὐθὺ φ-, σκοπεῖν [πρὸς α]ὐγάς-, σύνδρομ-, ἐξόδοισι (Fgm. 1+4); στοιχο- 3, 2 εἰρεσ[ία 7, 2, -ρου κοιλ-, λίνοιο 8, 5. 6; wir sind also sofort mindestens in den Vorbereitungen zu einer Seeschlacht. Nicht nur die eben angeführten Verse aus der Mahnrede an die Griechen, sondern die ganze Exposition und wer weiss wie viel von der Erzählung ist verloren. Der zusammenhängende Text beginnt mit der Beschreibung der Ausrüstung und der Bewegungen der Schiffe. Es war von dem Schiffstachel, oder besser dem Rammkopf die Rede (1); von einer besonders starken ausladenden Konstruktion des Dollenbordes[1], die als Angriffswaffe diente, um die feindlichen Ruderreihen abzustossen. Es ward beschrieben, welche Folgen die verschiedenen Stösse hatten[2], wie das Schiff nach dem Verluste der Ruderreihe dem Feinde die wehrlose Seite bot[3], den Stoss erhielt, kenterte, mit dem Vorderteile voran sank. „Die Lanzen flogen, und schwere Geschosse[4], und brennendes Werg an leichten Stöcken und Pfeile, sodass viel Blut vergossen ward und das Meer von den feurigen Tropfen der brennenden Schiffe sich rötete, und Kriegs- und Wehgeschrei sich mischte.“ Mit dieser Schilderung hat die des Herodotos nicht das mindeste gemein. Dagegen setze ich die des Ephoros her, die wir in Diodors Auszug (XI 18) besitzen: Die Persische Flotte gerät bei dem Anmarsche in Verwirrung, διὸ καὶ τοῦ πλεῖν εἰς τοὔμπροσθεν ἐπέσχον, ἀνακωχεύοντες δ' ἀνεχώρουν εἰς τὴν εὐρυχωρίαν. οἱ δὲ Ἀθηναῖοι θεωροῦντες τὴν ταραχὴν τῶν βαρβάρων ἐπέπλεον τοῖς πολεμίοις καὶ τὰς μὲν τοῖς ἐμβόλοις ἔτυπτον, ὧν δὲ τοὺς ταρσοὺς

[1] Vgl. S. 50.

[2] 8—14 Diese Verse werden sicherlich noch hergestellt werden; ich habe weder in den Bedingungssätzen noch in den Hauptsätzen das Richtige selbst nach eigenem Urteile gefunden; aber ich werde dem Finder des Wahren mit meinem unzulänglichen Versuche das Suchen leichter gemacht haben, als wenn ich geschwiegen hätte.

[3] Die πλευραὶ λινόζωσται sind die Seiten, um die sich die ὑποζώματα schlingen (Böckh, Seeurk. 136); diese werden erst sichtbar, wenn sie die εἰρεσία nicht mehr verbirgt.

[4] Gemeint sind vor allem die δελφῖνες, mit denen die athenischen Schiffe seit dem peloponnesischen Kriege armirt sind.

παρέσυρον, τῆς δ' εἰρεσίας οὐχ ὑπηρετούσης πολλαὶ τῶν Περσῶν τριήρεις πλάγιαι γενόμεναι ταῖς ἐμβολαῖς πυκνῶς ἐτιτρώσκοντο. διὸ καὶ πρύμναν μὲν ἀνακρούεσθαι κατέπαυσαν, εἰς τοὐπίσω δὲ πλέουσαι προτροπάδην ἔφευγον. Ephoros hat mit allgemeinen Zügen versucht ein wahrscheinliches Bild von dem Gange der gesamten Schlacht zu geben, die bei Herodot ganz unanschaulich ist und in Wahrheit nur einzelne Züge persönlicher Art bietet, wie sie sich im Gedächtnis erhalten und dank seiner Erzählung in dem unsern haften. Davon ist wenigstens in dem Auszuge des Diodor nichts, und bei Timotheos erst recht nichts. Diesem gerecht zu werden mag hier noch eine Schilderung des Ephoros stehn, die der Schlacht bei Kynossema 411, wo dem Berichte des Thukydides (8, 104) dem Mangel an Anschaulichkeit wahrlich nicht vorzuwerfen ist, wieder Allgemeinheiten gegenüberstehn. So lang die Stelle auch ist, und so wertlos für die Geschichte, hier gehört sie her XIII 45, nach der Ordre de bataille und dem Signal zum Angriff. τῶν μὲν ἐρετῶν οὐθὲν ἐλλειπόντων προθυμίας, τῶν δὲ κυβερνητῶν ἐντέχνως τοῖς οἴαξι χρωμένων καταπληκτικὸν συνέβαινε γίνεσθαι τὸν ἀγῶνα. ὁπότε γὰρ αἱ τριήρεις εἰς ἐμβολὴν ἐπιφέροιντο, τηνικαῦτα οἱ κυβερνῆται πρὸς αὐτὴν τὴν τοῦ καιροῦ ῥοπὴν ἐπέστρεφον τὰς ναῦς πραγματικῶς, ὥστε τὰς πληγὰς γίνεσθαι κατ' ἐμβολήν. οἱ μὲν οὖν ἐπιβάται θεωροῦντες πλαγίας τὰς ἑαυτῶν ναῦς συνεπιφερομένας ταῖς τῶν πολεμίων τριήρεσιν περιδεεῖς ἐγίνοντο, περὶ σφῶν ἀγωνιῶντες. ὁπότε δὲ οἱ κυβερνῆται ταῖς ἐμπειρίαις ἐκκρούσειαν τὰς ἐπιφοράς, πάλιν ἐγίνοντο περιχαρεῖς καὶ μετέωροι ταῖς ἐλπίσιν, οὐ μὴν οὐδ' οἱ τοῖς καταστρώμασιν ἐπιβεβηκότες ἄπρακτον εἶχον τὴν φιλοτιμίαν, ἀλλ οἳ μὲν ἐκ πολλοῦ διαστήματος ἐφεστηκότες ἐτόξευον κατὰ τὸ συνεχές, καὶ ταχὺ ὁ τόπος ἦν βελῶν πλήρης, οἱ δ' ἀεὶ προσιόντες ἐγγυτέρω τὰς λόγχας ἠκόντιζον ..... ὁπότε δὲ συνερείσειαν αἱ ναῦς, τοῖς τε δόρασιν ἠγωνίζοντο καὶ κατὰ τὰς προσαγωγὰς εἰς τὰς τῶν πολεμίων τριήρεις μεθαλλόμενοι τοῖς ξίφεσιν ἀλλήλους ἠμύνοντο. κατὰ δὲ τὰς γινομένας ἐλαττώσεις τῶν νικώντων ἐπαλαλαζόντων καὶ τῶν ἄλλων μετὰ βοῆς παραβοηθούντων κραυγὴ σύμμεικτος ἐγίνετο παρ' ὅλον τὸν τῆς ναυμαχίας τόπον. ἐπὶ πολὺν οὖν χρόνον ἰσόρροπος ἦν ἡ μάχη ..... Das ist in rhetorischer Stilisierung dieselbe Sache, die Timotheos lyrisch stilisiert. Nicht die bestimmte Seeschlacht wird geschildert, sondern die typische. Unser historischer Sinn wird dabei verletzt; aber die Griechen wollen gar nicht wissen, wie es damals gewesen ist, oder vielmehr sie nehmen an, es ist

damals so zugegangen, wie sie aus eigner Erfahrung wissen, dass es in der Seeschlacht zugeht. Die Ionier nach dem Ende des peloponnesischen Krieges hatten die Kenntnisse, eine solche Schilderung zu beurteilen, und sie fanden es eine brillante Leistung, wenn die komplizierten Manöver und das technische Detail in dem ὄγκος τῆς ποιήσεως so beschrieben war, dass es gerade der Sachverständige am besten verstand — weswegen wir denn übel fahren. Die Schlacht bei Salamis war die berühmteste Seeschlacht, darum eignete sie sich dazu einer typischen Schilderung den Namen zu geben, wie man in den Heroen der Sage typische Menschen der Gegenwart darstellte. Aber ob die griechischen Schiffe bei Salamis so ausgesehen hätten, wie sie es bei Kynossema getan hatten, das kümmerte wohl den Thukydides, und der notierte das in seiner Einleitung denn auch. Daher wissen wir, dass sie sehr anders aussahen, als es gleichzeitig Timotheos beschrieb. Von dem lernen wir für den Seekrieg seiner Zeit z. B. die Anwendung von Brandpfeilen, die ich erst aus sehr viel späterer Zeit kenne.

V. 36 erfahren wir zuerst etwas über den Moment des Kampfes, in dem wir uns befinden. Die Perser gehen noch vor, in die Bucht hinein; selbst von jener Rückwärtsbewegung ist keine Rede, in der Diodor wenigstens dem Rechnung trägt, dass die Überzahl den Persern in der Enge Verderben brachte. Auch Salamis, das ja wohl gewiss vorher genannt war,[1] ist kein geographisch individualisierter Ort: die Flotte greift nur einen schwächeren aber bereits gefährlich vordringenden Feind in einer Bucht an. „Da fuhr ein Mann,[2] Herr eines Gebietes, das kaum eine Tagereise durchmass, mit den Füssen rudernd, mit den Händen schlagend durch das nasse Feld, jetzt ein Inselbewohner" so tritt eine Person auf, mit der der Dichter etwas besonderes beabsichtigt: sonst bekäme sie nicht eine breite Einführung. Aber einen Namen bekommt sie nicht, keiner der von Herodot zahlreich eingeführten Perserfürsten passt. Die Heldentaten Artemisias, die

[1] Ich warne lieber ausdrücklich, in βουδο V. 28 das salaminische Vorgebirge Βούδορον zu suchen; ich habe den Irrweg selbst gemacht.

[2] Die stark hervorhebende Einführung mit ἔνθα τοι ist leidlich sicher; dann heisst der Mann -πεδιος ἀνήρ, und es ist kaum anders anzunehmen, als dass erst ἔπλει das Verbum bringt. Ich weiss wohl, dass man von πεδίον πεδιεύς oder πεδίτης bildet, aber ich finde keinen andern Ausweg als ein Epitheton wie φρυγιοπέδιος; ein Ethnikon wünscht man am meisten, und von πέδον ist πέδιος berechtigt.

dem Halikarnassier trotz allem Patriotismus so wert sind, lassen den Milesier kalt. Wenn bei Homer kein Kämpfer unbenannt fallen darf, darf hier kein Name die typische Wirkung beeinträchtigen: wie in Goethes Natürlicher Tochter. Es ist ein Binnenländer, der nun das Meer kosten muss, ein reicher Grossgrundbesitzer, der zum νησιώτης wird, dessen engen Horizont in jeder Hinsicht nicht nur der Perser, sondern auch der Milesier verachtet. Der Zusammenhang zerreisst: wir hören noch, dass jemand den Meeresherrn und den Vater anruft; welchen Vater, ist schon nicht zu sagen. Wir lesen ἰσόρροπα, denken daran, dass Diodor mit demselben Worte den Moment vor der Katastrophe bezeichnet; aber das ganz unbegreifliche παλεύειν dabei, 48,[1] drückt mindestens für mich das Siegel der Unverständlichkeit auf diese Partie.

Nur bleibt es wahrscheinlich, dass es sich immer noch um dieselbe Person dreht, als nach 20 Versen wieder Licht wird. Der Mann, der vorher mit den Wogen kämpft, versinkt allmählich, unter Flüchen, aber noch in Siegeshoffnung. Stolz auf seinen König adelt seine irren Reden, und sie zeigen uns, dass das πεζεύειν διὰ θαλάσσης, die hellespontische Schiffbrücke, und auch der Sitz des Xerxes auf dem Aigaleos, der ihm die Überschau des Schlachtfeldes gestattete, in der Erzählung vorgekommen war. Nun wird kurz die Flucht gekennzeichnet, ohne dass doch die eigentliche Aktion erzählt wäre. Und wieder geht es rasch zu einer langen Rede, diesmal eigentlich einer Mehrzahl von Schiffbrüchigen, die auf Klippen des Meeres den Tod oder die Gefangenschaft erwarten. Die Rede wird schliesslich so individuell, dass sie nur auf einen zutreffen könnte, aber es ist doch ein Kollektivum: Mysien, Lydien, die Troas ist gleichermassen das Heimatland: das sind die Asiaten, die barbarischen Nachbarn der Milesier; sie sind unkriegerisch, aber keineswegs würdelos. Wieder nach einer kurzen Überleitung tritt neben sie der typische Phryger, den die milesische Verachtung jener Sklavennation mit grellsten Farben charakterisiert. Wir lernen das μιμεῖσθαι ἐπὶ τὸ χεῖρον, das Aristoteles (Poet. 2) aus den Nomen des Timotheos

[1] διαπαλεύειν kehrt wieder 65. Am Ende der Columne komme ich von der Vorstellung eines Delphines oder einer ‘unendlichen Schar’ von brünstigen Delphinen nicht los. Aber vielleicht habe ich mir mit dieser sofort gefassten Vermutung nur den Weg verrannt. Die Herstellung von 59—69 wird anderen ohne Zweifel gelingen.

kennt. „Und als sie nun schnell flohen, da . . . löste sich das ganze Gefolge des Königs auf“: das ist die Flucht des Landheeres, die freilich bei Salamis nicht eingetreten ist, aber für das Gedicht den rechten Abschluss giebt. Und nun erteilt der König (der nicht Xerxes heisst) in tragischer Würde den Befehl zum Rückzuge. Die Griechen dagegen feiern den Sieg, wie mit wenigen vornehm schlichten Worten gesagt wird.

Mit dem erzählenden Teile sind wir zu Ende; was von ihm erhalten ist, sondert sich in eine Detailschilderung; für sie fanden wir Entsprechung in der rhetorischen Geschichtsschreibung; dann folgen durch kurze Zwischenglieder verbunden vier Reden, sehr verschieden stilisiert, so dass Tragödie und Komödie beide als Parallelen heranzuziehen sind. Eine ganz persönliche Auslassung des Dichters über sich und ein kurzer Segenswunsch für die Gemeinde, vor der er singt, machen den Schluss; diese Teile schliessen sich ohne jede Vermittelung an die Erzählung, die wieder ohne markierten Abschluss bleibt.

Gewiss ist der erste Eindruck von dieser Erzählung mehr als befremdend. Kein Themistokles, kein Aristeides, weder Salamis noch Psyttaleia genannt, überhaupt kein Eigenname. Und die heroische Stimmung fehlt nicht minder als die historische. Wer verlangt, dass ein Dichter um 400 über Salamis etwas mitteilen sollte, das unsere Kenntnisse von der Schlacht vermehrte, wird schwer enttäuscht; wer das Ethos des Aischylos und Herodotos sucht, erst recht. Beides fehlt, weil es dem Milesier um 400 ganz fern lag; lügen oder archaisieren mochte er nicht: modern wollte er sein; vielleicht war ihm das ewige Renommieren von den Heldentaten der Väter so unausstehlich wie dem Thukydides. Es wird nicht an Leuten fehlen, die ihm das verübeln; die können sich dann an Isokrates, Aristides und sonstigen Panegyrikern und Rhetoren schadlos halten. Aber über seine Gegenwart muss uns ein so moderner Dichter etwas lehren; das ist denn auch der Fall.

Salamis ohne Athen: das ist bei einem Milesier nur möglich nach dem Abfalle von 412, ja kaum vor dem Sturze Athens. Die Milesier haben sehr rasch den athenischen Herrn mit dem persischen vertauscht, mit dem sie sich wohl oder übel einzurichten wussten. Dazu scheint die Behandlung einer Niederlage der Perser übel zu passen; allein wir sehen Timotheos nicht nur keinen Hohn gegen die Perser zeigen, sondern den König gerade mit Würde behandeln: das war selbst wenn Tissaphernes von Sardes

her über sie gebot, nicht undenkbar. Wohl aber werden die asiatischen Nachbarn der Ioner mit vollem Hohne behandelt, wie er eben nur unter den Griechen der Küstenstädte die rechte Resonanz finden konnte. All dies stimmt auf das beste auf die Zeit, da die Ionier sich auf den Vers Ἄρης τύραννος besannen. Wenn Agesilaos als Herzog der Hellenen wie Agamemnon mit den Satrapen focht und Scharen phrygischer Kriegsgefangener auf den milesischen Sklavenmarkt kamen, oder auch zu Thibrons oder Derkylidas Zeiten war eine solche Behandlung der salaminischen Schlacht in jeder Hinsicht passend.

Der persönliche Schlussteil giebt weitere Bestätigung. Timotheos beklagt sich darüber, dass „das altadlige aber in immer frischer Jugend blühende Spartanervolk ihn tadele.“ Nicht einem Könige huldigt er, sondern hält die Fiktion von dem δᾶμος Λακεδαιμονίων aufrecht. So spricht Timotheos gewiss nicht in Sparta; aber Spartas Urteil kann auch auf sein Publikum Eindruck machen. In der Machtsphäre Spartas ist das gesagt; wenn es in Asien gesagt ward, nach dem Fall Athens, vor der Schlacht bei Knidos, klingt es ganz natürlich. Von seiner Heimat Milet sagt Timotheos, ἁ δυωδεκατειχέος λαοῦ πρωτέος ἐξ Ἀχαιῶν: also sie gehört zu dem Volke der zwölf Städte, das das vornehmste ist unter den Achäern. Da können die Achäer nicht in homerischer Weise die Griechen überhaupt bezeichnen; das geht gegenüber Sparta unmöglich. Es ist also wirklich der Achäerstamm. Achäer also wollen die Ionier sein. Freilich, der Poseidon, dem sie das Fest der Zwölfstadt feiern, ist der helikonische, und das soll der der achäischen Stadt Helike sein. Mit jener peloponnesischen Landschaft sind sie durch die Tradition verknüpft: wir lesen die Ἰωνίας κτίσις in den Ἀχαικά des Pausanias; aber wie sich diese Tradition zu den Zeiten der athenischen Macht darstellte, liest man (um vom Ion des Euripides zu schweigen) bei Herodot (I 145): da vertreiben die Achäer nur die Ionier, und diese gehören zu Athen. Wenn die Ionier in Wahrheit Achäer sind, so sind sie Peloponnesier, das Prytaneion der Stadt, die schon zu Solons Zeiten sich die πρεσβυτάτη Ἰαονίας nannte, geht sie nichts an. Es verschlägt nichts, was das richtige ist; in Wahrheit keines von beiden: die Hauptsache ist, dass beides politische Verhältnisse und Aspirationen der Gegenwart in die Vergangenheit zurückwirft, und dass Timotheos Athen so nur ignorieren konnte, während es wirklich ein machtloser Vasall Spartas war. Ionien war das auch; darum

wird dies wenigstens mit dem Peloponnes verknüpft, und Sparta erhält sein Kompliment.

Es kann befremden, dass Milet nur zugehörig ist zu den zwölf Städten, und deren λαός den Ruhmestitel erhält. War Timotheos nicht berechtigt zu sagen, Μίλητος ἡ πρωτεύουσα τῆς δωδεκαπόλεως? Darüber klärt der letzte Segenswunsch auf: Apollon soll verleihen λαῶι τῶιδε εἰρήναν θάλλουσαν εὐνομίαι: wer ist λαὸς ὅδε? Gewiss, bei der Wiederholung des Liedes, das in mancher Stadt von Timotheos und andern gesungen sein wird, durfte und konnte man es auf die grade gegenwärtige Gemeinde beziehen. Aber schon die starkpersönliche Partie vorher zeigt, dass auch diese Gedichte zunächst für einen Ort und einen Moment verfasst wurden. Und die Grammatik, immer die sicherste Führerin, verlangt, dass man λαὸς ὅδε auf den unmittelbar vorher genannten λαὸς δυωδεκατειχής bezieht. Dann ist alles klar. Das Volk der zwölf Städte ist gegenwärtig; Milet kann also nur als ein Glied dieser Gemeinschaft bezeichnet werden. Das Gesamtvolk Ioniens ist als solches nur vereint an den Panionien; also sind die Perser dort aufgeführt, dort wo die Rücksicht auf Persien und die Rücksichtslosigkeit gegen die Phryger vor allem angebracht war.

Bei dem Poseidon des Panionion an der Mykale hat Timotheos etwa 398—96 in dem altertümlichen Prachtgewande der Kitharoden, den Kranz auf dem Haupte, seine Perser vorgetragen. Die Ionier werden das Fest mit frischem Eifer besucht haben, das keine Panathenäen Athens mehr in den Schatten stellten; die Herrin, der sie einst als ihrer Mutterstadt hatten Festgesandte schicken müssen, war ein demütiges Glied des peloponnesischen oder auch hellenischen Bundes; dessen Herren, die Spartaner, sassen als Ehrengäste in der Festversammlung. Der Sänger suchte ihren altmodischen Geschmack seiner neuen Musik geneigt zu machen, und in den letzten Segenswunsch flocht er eine Huldigung vor ihren politischen Prinzipien ein. Er bittet für Ionien um Frieden; der war also nicht ganz gesichert. Gesichert war nicht einmal die Freiheit von den Barbaren: wenn der Hellenensieg und die Überwindung des barbarischen Goldes durch das hellenische Eisen verherrlicht ward, so sollten die spartanischen Herren an die aggressive Politik gemahnt werden, die Agesilaos im Gegensatz zu Lysandros versucht hat. Das Gedicht des Timotheos dient der Politik der Gegenwart, wie ihr die attische Tra-

gödie gelegentlich gedient hatte und der Panegyrikos des Isokrates bald dienen sollte. Ehrenvollen Frieden soll Sparta schaffen; erblühen aber soll dieser Friede durch εὐνομία. Das ist das Schlagwort der Oligarchie, die durch die εὐνομωτάτη πόλις des Lykurgos überall ans Ruder gekommen war. Dies Bekenntnis, die Abkehr von ἰσονομία und δημοκρατία, ist das Komplement zu der Verleugnung Athens. Es stimmt alles; wir sind um ein Stimmungsbild aus den Tagen reicher, da Athen am tiefsten gesunken schien; es ist wahrlich seltsam, dass das Dokument dieser Stimmung von dem Siege handelt, an dem Athen den Ioniern und den Peloponnesiern die Freiheit erkämpft hatte. Und Athen herrschte doch, selbst über Timotheos: mochte er noch so geflissentlich seine Kunst an Terpandros anknüpfen, den Sparta sich zurechnen durfte: Sprache und Verskunst trugen doch den attischen Stempel.

Die Perser liefern auch für die poetische Karriere des Timotheos ein Zeugnis, und sogar ein direktes. Wir sehen ihn stolz auf seine elfsaitige Leier, auf seine neue Musik; aber er hat es auch nötig, seine Stellung gegen die Anhänger des Alten zu verteidigen. Wir besassen bereits zwei ähnliche Äusserungen und lernen nun, dass der Nomos einen Platz für solche Geständnisse bot.[1] Diese Verse müssen zunächst auch hier erscheinen.

[1] Weil der Nomos, den man kannte, solche persönlichen Angaben enthielt, hat ein Fälscher gar nicht unschlau dem alten Terpandros ein Selbstzeugnis in den Mund gelegt, in Hexametern, wie sich gebührte. Daraus haben wir noch zwei Bruchstücke, das eine huldigt den Spartanern, das zweite konstatiert das Verdienst der terpandrischen Neuerung

ἔνθ' αἰχμά τε νέων θάλλει καὶ Μοῦσα λίγεια
καὶ Δίκα εὐρυάγυια καλῶν ἐπιτάρροθος ἔργων.
— — — — — — — — — — — — — — —
σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὰν
ἑπτατόνωι φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

Die Anrede an Apollon kommt hinzu, so dass die Parallele zu dem Schlusse der Perser beinahe direkten Anschluss vermuten lässt. Evident ist die Zusammengehörigkeit der Verse. Die ersten standen in der Πολιτεία Λακεδαιμονίων, die Plutarch für seinen Lykurg benutzte (21); in ebenderselben werden wir unten die Geschichte antreffen, dass Sparta sowohl den Terpandros wie den Timotheos wegen seiner Neuerungen bestraft habe: für die Neuerung ist das zweite Distichon der Beleg. Überliefert wird dieses von den Musiktheoretikern, den Spekulanten über die Siebenzahl, aber auch schon von Strabon 618, der die Autorschaft des Terpandros mit der nötigen Skepsis behandelt: es war also zunächst litterarhistorisches Belegstück. Verfertigt ist das erste nach Pindar Ol. 13, 22 (über

οὐκ ἀείδω τὰ παλαιά, καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω·
νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει,
τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων·
ἀπίτω μοῦσα παλαιά.[1]

Ob Jugendübermut so zu sprechen gewagt hat, der nach den Kränzen erst griff, ob Überhebung des Siegers, wer kann es sagen? Die Erinnerung an den entscheidenden Erfolg hält das andere Bruchstück fest

μακάριος ἦσθα Τιμόθεος, εὖτε κῆρυξ
εἶπε 'νικᾶι Τιμόθεος
Μιλήσιος τὸν Κάμωνος τὸν Ἰωνοκαμπτάν'.[2]

Das ist gewiss nicht lange nach diesem Siege gesagt, in einer Stadt, wo diese Mitteilung auf die Preisrichter Eindruck machen konnte. Der Sohn des Kamon[3] ist Phrynis der Mytilenäer, also der

Lokroi) ἐν δὲ Μοῖσ' ἀδυπνόος, ἐν δ' Ἄρης ἀνθεῖ νέων οὐλίαις αἰχμαῖσιν ἀνδρῶν, und einem Verse desselben Dichters über Sparta, der selbst bei Plutarch noch daneben steht, ἔνθα βουλαὶ γερόντων καὶ νέων ἀνδρῶν ἀριστεύοισιν αἰχμαὶ καὶ χοροὶ καὶ μοῦσα καὶ ἀγλαία. In dem zweiten ist mit dithyrambischer Kühnheit gesagt, dass in Sparta eine Dike waltet, die weithin den tüchtigen Taten Schutz verleiht; auf sie hofft also auch der lesbische Neuerer. Da Sprache und Vers nicht archaisieren, mag die dem 4. Jahrhundert unbekannte Fälschung noch der kleomenischen Zeit angehören. Im Texte sei noch ἀποστέρξαντες (Kleonides; Strabon und Anatolius ἀποστρέψαντες) verteidigt: wir haben zwischen zwei gleichermassen antiken Lesarten freie Wahl; genau dieselbe Variante ist bei Theokrit Epigr. 4, 14 zwischen der Anthologie und den Theokrithandschriften, und da ist kein Zweifel möglich.

[1] Fgm. 21. Παλαιά als Tribrachys, ἀμά stimmen zu den neuen Versen 90 und 118. Ebenso das Versmass: ⏓] — ⏑ — | — ⏑ ⏑ ⏕ | — ⏕ — | ⏑ — —: es ist unser choriambischer Dimeter, der mit den Ionikern so gut sich verträgt wie mit den Iamben.

[2] Fgm. 27. Das Versmass kommt nun auch hier besser heraus, wo wir die Iamben des Timotheos kennen. An dem ersten Tetrameter fehlt nur ein Iambus; dann ein choriambischer Dimeter, und wieder ein Tetrameter

⏑ —] ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ — —
— ⏑ — — | — ⏑ ⏑ —
— — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏕ — | ⏑ — —

[3] Der Name ist nur bei Pollux IV 66 richtig erhalten, aus einem Scholion zu Wolk. 971. Er ist identisch mit Σκάμων, dem Kurznamen von Σκαμανδρώνυμος u. s. w., und findet sich in den Genealogieen der Lesbier Hellanikos und Sappho. Einen Κάμων aus Thaumakoi (Bull. Inst. Hell. VII 44; 2. Jhdt.) und die Spartanerin Kamo, die der ΚόρϜα ein Schwein weihte, möchte ich nicht vom Skamander benannt glauben. Der lesbische Tyrann Κάμμυς gehört wohl zu den barbarischen Καίμμης *Inscr. Lesb.* 225.

Herkunft nach διάδοχος des Terpandros[1]. Und doch verhöhnt ihn sein milesischer Rival als den Sänger ionischer μεταβολαί, legt also in den Namen des eignen Volkes den Nebensinn der Lascivität, nach athenischer Weise[2]. Nur der Sieg über den anerkannten Meister konnte dem Anfänger das Gefühl der Seligkeit erwecken; man hat nicht vergessen, wie viel der jüngere dem Bahnbrecher verdankte.[3] Phrynis hatte in Athen zuerst 446 gesiegt, wird von Aristophanes noch 423 als einziger unter den Musikern der καμπαὶ δυσκολόκαμπτοι namhaft gemacht (Wolk. 971). Man wird geneigt sein, den Sieg des Timotheos nach Athen zu verlegen, das in dieser Zeit auch in der Musik, die freilich geborene Athener wenig ausüben, den Ton angiebt. Für einen Milesier lag es sicherlich am nächsten dorthin zu gehen, wenn er Musik studieren wollte. Eine Anekdote führt ihn in den Zeiten, da er noch ver-

[1] Schol. Ar. Wolk. 971, vollständig nur in der Aldina, Excerpte bei Suidas, nur wenig in den bekannten Aristophanescodices. Ich setze her was die Recensio ergiebt, bezeichne auch selbstverständliche Besserungen nicht. Die bezeichneten sind evident und sollten allem Gerede längst ein Ende gemacht haben. ὁ Φρῦνις κιθαρωιδὸς Μυτιληναῖος· οὗτος δὲ δοκεῖ πρῶτον (Rutherford, πρῶτος codd) κιθαρίσαι παρ' Ἀθηναίοις καὶ νικῆσαι Παναθήναια ἐπὶ Καλλιμάχου (Καλλίου verbessert von M. H. E. Meier: es muss ja ein Panathenaeenjahr sein) ἄρχοντος. ἦν δὲ Ἀριστοκλείδου μαθητής, ὁ δὲ Ἀριστοκλείδης κιθαρωιδὸς ἦν ἄριστος, τὸ γένος ἀπὸ Τερπάνδρου, ἤκμαζε δ' ἐν τῆι Ἑλλάδι κατὰ τὰ Μηδικά, παραλαβὼν δὲ τὸν Φρῦνιν αὐλωιδοῦντα κιθαρίζειν ἐδίδαξεν. Ἴστρος δὲ ἐν τοῖς ἐπιγραφομένοις Μελοποιοῖς τὸν Φρῦνιν Λέσβιόν φησι Κάμωνος (κάνωπος cod) υἱόν. τοῦτον δὲ Ἱέρωνος μάγειρον ὄντα σὺν ἄλλοις δοθῆναι τῶι ›Ἀριστοκλείδηι. ταῦτα δὲ σχεδιάσαι ἔοικεν· εἰ γὰρ ἦν γεγονὼς δοῦλος καὶ μάγειρος Ἱέρωνος, οὐκ ἂν ἀπέκρυψαν οἱ κωμικοί, πολλάκις αὐτοῦ μεμνημένοι ἐφ' οἷς ἐκαινούργησε κατακλάσας τὴν ὠιδὴν παρὰ τὸ ἀρχαῖον ἔθος, ὡς Ἀριστοφάνης φησὶ καὶ Φερεκράτης (Ἀριστοκράτης verb. von Burges; d. h. der Verfasser der Χίρωνες).

[2] Bei lasciven Ἰωνικά denkt man zuerst an Sotadeen, die doch nicht gesungen, sondern vom ἰωνικολόγος recitiert werden; aber neben ihnen standen gesungene wie von dem Milesier Πύρης oder Πύρρος (Athen. XIV 620c, Theokrit 4,31 mit Schol.). Ein solches ἰωνικόν singt eine Dirne schon bei dem Komiker Platon (Athen. XV 665); die Verliebte bei Aristophanes Ekkl. 918 singt und τὸν ἀπ' Ἰωνίας τρόπον κνησιᾶι; die lasciven Lyriker der Vorzeit διέκλων Ἰωνικῶς, Thesmoph. 170. In anderer Richtung ausgelassen ist die Klage, die ἰαστί gesungen wird (ein Vers, der nur τὸ περιφερόμενον heisst, im Schol. Aisch. Pers. 938 u. dgl.). An den ἰωνοκάμπτας des Milesiers Timotheos klingt der ἰωνόκυσος des Kratinos (Phot. s. v.) am nächsten an. Damals unterwarf sich Timotheos der athenischen Schätzung des Ionertums.

[3] Aristoteles Metaph. α 1 εἰ μὲν Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἴχομεν, εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.

kannt war, mit Euripides zusammen, an dem auch wir noch die entschiedene Teilnahme für die neue Musik wahrnehmen[1]. Allein abgesehen davon, dass die Anekdote nur gut erfunden zu sein braucht (Euripides beherrschte ja sogar erst nach seinem Tode das Theater), konnten die Dichter bei Archelaos zusammentreffen, denn dort führt den Timotheos eine andere Anekdote ein[2], und er soll dem Euripides die Grabschrift gemacht haben.[3] Wenn nur nicht dieser makedonische Aufenthalt daraus gemacht ist, dass Timotheos viele Jahre später um 360 in Makedonien neunzigjährig verstorben ist.[4] So bleibt hier alles ungewiss; doch dass er in Athen zur Zeit des Reiches mit Erfolg aufgetreten ist, wird an sich glaublich bleiben.

Diese Beziehungen waren zerrissen, als er die Perser schuf.

1 Plutarch *an sen. sit ger. r. p.* 23 Τιμόθεον Εὐριπίδης συριττόμενον ἐπὶ τῆι καινοτομίαι καὶ παρανομεῖν εἰς τὴν μουσικὴν δοκοῦντα θαρρεῖν ἐκέλευσεν ὡς ὀλίγου χρόνου τῶν θεάτρων ὑπ' αὐτῶι γενησομένων.

2 Fgm. 26.

3 Fgm. 30. Die Euripidesvita nennt als Verfasser Thukydides oder Timotheos, sonst gehört es nur dem Historiker; der Grund der Zuteilung, dass sie alle in Makedonien gelebt hatten, habe ich vor Jahren richtig bezeichnet, Herm. 12, 358. Selbstverständlich ist das Gedicht epideiktisch und autorlos, weil es zwei Verfasser hat, aber dem vierten Jahrhundert muss man es unbedingt zuschreiben: wenn die Zeit des Euripides nicht so gar bekannt wäre, würde es den Namen Simonides tragen.

4 Marmor Parium Z. 88. Munro hat den Tod des Timotheos von der folgenden Thronbesteigung des Philippos getrennt; wir haben also keine genauere Angabe als die Grenzen 366 und 357. Böckh gewann durch die Verbindung ein festes Datum auf Grund der Suidasvita, die ich hersetze; der Schriftenkatalog folgt später. Τιμόθεος Θερσάνδρου ἢ Νεομούσου ἢ Φιλόπολιδος (zwei der bekannten gefälschten Väter; nur von dem ersten ist die Bedeutung verständlich) Μιλήσιος λυρικός, ὃς τὴν δεκάτην καὶ ἑνδεκάτην χορδὴν προσέθηκεν καὶ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἐπὶ τὸ μαλακώτερον μετήγαγεν. ἦν δὲ ἐπὶ τῶν Εὐριπίδου χρόνων τοῦ τραγικοῦ, καθ' οὓς (οὗ A) καὶ Φίλιππος ἐβασίλευσεν (töricht vom folgenden Satze hierhergezogen) καὶ ἐτελεύτησεν ἐτῶν qζ', Wir haben noch einen Auszug aus dem Artikel des Hesychius bei Stephanus unter Μίλητος. Τιμ. κιθαρωιδός (folgt ein Teil des Schriftenkatalogs, über den unten) θνήισκει δ' ἐν Μακεδονίαι, ἐπιγέγραπται δ' αὐτῶι τόδε· πάτρα Μίλητος τίκτει Μούσαισι ποθεινὸν Τιμόθεον κιθάρας δεξιὸν ἡνίοχον. Da musste ein zweites Distichon mit der Angabe des Todesortes folgen. Da 97 Jahre neben der Thronbesteigung Philipps stehen, ist die Identification der Todesdata unsicher. Bei Diodor XIV 46 sind die ἐπισημότατοι διθυραμβοποιοὶ Φιλόξενος Τιμόθεος Τελέστης Πολύιδος auf 398/97 datiert. Die Veranlassung, die man nicht raten kann, möchte man am liebsten im Leben des Philoxenos suchen.

Er nennt sich weder jung noch alt[1], das stimmt zu dem Alter, das die parische Chronik bezeugt; er war etwas über fünfzig Jahre: allzuscharf darf man Altersangaben in dieser Zeit, zumal runde, nicht nehmen. Aber immer noch war seine Musik nicht vollkommen durchgedrungen. Er verteidigt sich gegen den heftigen Tadel der Spartaner, die ihm vorwerfen, die ältere Musik verächtlich zu machen. Ob er in Sparta selbst aufgetreten war oder hatte auftreten wollen, lässt sich hieraus nicht erkennen. Die dortigen Karneen waren auch im 5. Jahrhundert ein besuchter Agon und die Siegerlisten waren veröffentlicht wie die der athenischen Panathenaeen; aber uns stehen keine Angaben zu Gebote.[2] Denkbar ist zur Zeit der spartanischen Hegemonie, dass sich der Tadel in Ionien selbst geäussert hatte. Denkbar ist natürlich auch, dass wirklich die Festordnung der Karneen die neuen Nomen ausschloss. Timotheos sagt, dass er allerdings den Reichtum der elfsaitigen Komposition erschlossen habe, aber damit nicht schlimmer geneuert als Terpandros, der Ahnherr der spartanischen Musik, da dieser die alte Kitharodie des Orpheus zu der zehnsaitigen Komposition umgestaltet hätte. Also nimmt Timotheos die Erfindung der elfsaitigen Kithara für sich in Anspruch, die der zehnsaitigen für Terpandros; daraus folgt von selbst die siebensaitige für Orpheus. Das widerspricht den herkömmlichen Anschauungen sehr stark; aber an der Tatsache, dass Timotheos dies behauptet, wird sich nichts ändern lassen. Deshalb braucht nur so viel wahr zu sein, als die Hörer ohne weiteres kontrollieren konnten, also dass er die elfsaitige Kitharodie zur Herr-

[1] Der bekannten Zerlegung des Begriffes niemand in „weder jung noch alt“ (z. B. Aisch. Ag. 359, Soph. OK 704) musste Timotheos, da er keins von beiden war, den ἰσήβας zufügen. Diels erinnert an eine Parallele bei Platon Phileb. 15c; der Jüngling, der auf ein Problem gestossen ist, fängt mit jedem davon zu reden an, ἄν τε πρεσβύτερος, ἄν τε νεώτερος, ἄν τε ἧλιξ ὢν τυγχάνῃ· dann geht es noch weiter φειδόμενος οὔτε πατρὸς οὔτε μητρὸς οὔτε ἄλλου τῶν ἀκουόντων οὐδενός (das sind zwei correspondierende dreigliedrige Gruppen), ὀλίγου δὲ καὶ τῶν ἄλλων ζῴων, οὐ μόνον τῶν ἀνθρώπων, ἐπεὶ βαρβάρων γ' οὐδενὸς ἂν φείσαιτο, εἴπερ μόνον ἑρμηνέα ποθὲν ἔχοι. Da treibt der spielende Altersstil Platons die Differenziierung ἐν ἤθει bis zum äussersten. An Timotheos hat er nicht gedacht.

[2] Im Schol. Aristoph. Vög. 11 stehen aus Polemon die Siege eines gewissen Exekestides, einer an den Karneen, zwei panathenäische. Wer wollte, hätte also die Geschichte der Kitharodie so genau wie die des Dramas schreiben können.

schaft bringen wollte: was vor dritthalb Jahrhunderten der alte Terpandros getan hatte, wusste keiner so genau; er war der Urheber der spartanischen geltenden Musik wie Lykurg der geltenden Verfassung; also folgt nur, dass man zehn Saiten bereits in Sparta zuliess. Dies scheint neu und befremdlich; doch vornehmlich deshalb, weil wir Modernen unter dem Eindrucke anekdotischer Überlieferung oder gewaltsamer Geschichtskonstruktion stehen.

Einem jeden fällt die Geschichte ein, wie die Spartaner dem Timotheos die Saiten von der Leier schneiden, die er über die vorschriftsmässige Zahl hat. Die auch in der Musik konservative Stadt und der grosse Neuerer werden effektvoll einander gegenüber gestellt. Manche werden nun geneigt sein, die Geschichte für wahr zu halten, so dass Timotheos in den Persern auf seine spartanischen Erfahrungen zurücksähe, andere werden meinen, die Geschichte wäre aus dieser Stelle gemacht. Keines von beiden trifft zu. Das erste nicht: denn er berichtet von einem gegenwärtigen Kunsturteil, nicht von einem vergangenen Polizeiverbot; das andere nicht: denn nach dieser Stelle fügt Timotheos nur eine Saite zu, und war vielmehr Terpandros der verwegene Neuerer. Wir müssen schon den mühsameren Weg gehn und die Anekdote prüfen. Für gewisse Leute geht das sehr rasch: die elfsaitige Leier des Timotheos hing in der Skias zu Sparta: das steht ja im Pausanias[1]. Vorsichtigere werden fragen, seit wann hing sie da, und welche Garantie bietet Pausanias dafür, dass es die Leier des Timotheos war? Im Ernste kann die Reliquie nur den Glauben der späten Zeit bezeugen. Es war damals wie heute: die Anekdote ward allgemein erzählt; für viele war sie das einzige was sie von Timotheos wussten. So ist sie es schon für Cicero gewesen[2]. Etwas höher hinauf führt uns das

[1] Pausan. III 12, 10 ἐνταῦθα ἐκρέμασαν Λακεδαιμόνιοι τὴν Τιμοθέου τοῦ Μιλησίου κιθάραν καταγνόντες ὅτι χορδαῖς ἑπτὰ ταῖς ἀρχαίαις ἐφεῦρεν ἐν τῆι κιθαρωιδίαι τέσσαρας χορδάς. Das soll in seiner Weise heissen, die Leier hing noch da; hoffentlich hatte sie 11 Saiten, wie er zählt. Jedenfalls darf man die Zahl nicht ändern. Die Skias ward damals für die Volksversammlung benutzt und die Leier war ihre einzige Merkwürdigkeit; wenn sie sie erst gemacht hätte, würde diese Zeit für eine solche Reliquie einen andern Ort gesucht haben.

[2] *De legibus* 2, 39 *illa severa Lacedaemo nervos iussit quos plures quam septem haberet in Timothei fidibus incidi.* Für die Erläuterungen, die Cicero seinen eigenen Gesetzen giebt, ist nicht wohl ein Gewährsmann zu suchen; manches möchte man am liebsten auf Erläuterungen zu den platonischen Gesetzen beziehen, die er wirklich eingesehen hat; aber wir haben keine Vorstellung davon, ob und welche Erklärungsschriften es damals zu Platon gab.

berufene lakonische Psephisma, das Boethius *de mus.* I, 1 aus Nikomachos von Gerasa erhalten hat. Ich stehe nicht an, dieses eher in das zweite Jahrhundert v. Chr. zu rücken als in das erste. Ohne Zweifel hat der Verfasser von dem lakonischen Patois seiner Zeit, welche sie auch war, eben so wenig gewusst, wie von der grammatischen Dialektkunde. Als es dialektische Wörterbücher und kommentierte Ausgaben des Alkman gab, ist dies Potpourri von allen möglichen dialektischen Singularitäten kaum mehr denkbar. Andererseits zeigen die übereinandergeschachtelten Participialsätze den unverfälschten hellenistischen Kanzleistil; ein Gedicht des Timotheos wird genannt, unsere Perserstelle ist auch benutzt: denn τὰν παλαιὰν μῶάν ἀτιμάσδη ist doch nichts anderes als ὅτι παλαιοτέραν νέοις ὕμνοις μοῦσαν ἀτιμῶ. Das traue ich alles der augusteischen Zeit nicht mehr zu. Ich nehme also an, dass in Gegenden und Kreisen, die dem Peloponnes und der Grammatik fern standen, als Illustration zu der Musikgeschichte das Dokument verfertigt ist[1]. Es ist gar nicht inhaltlos, und die Vermehrung der Saiten ist nur einer der Vorwürfe gegen die neue Musik.

Das Psephisma verdient hier einen Platz im Texte: ἐπειδὴ Τιμόθεορ ὁ Μιλήσιορ παραγενόμενορ ἐττὰν ἁμετέραν πόλιν τὰμ παλαιὰν μῶάν ἀτιμάσδη καὶ τὰν διὰ τᾶν ἑπτὰ χορδᾶν κιθάρισιν ἀποστρεφόμενορ πολυφωνίαν εἰσάγων λυμαίνεται τὰρ ἀκοὰρ τῶν νέων, διά τε τᾶρ πολυχορδίαρ καὶ τᾶρ καινότατορ τῶ μέλιορ ἀγεννῆ καὶ ποικίλαν ἀντὶ ἁπλόαρ καὶ τεταγμέναρ ἀμφιέννυται τὰν μῶάν, ἐπὶ χρώματορ συνιστάμενορ τὰν τῶ μέλιορ διασκευὰν ἀντὶ τᾶρ ἐναρμονίω ..... ποττὰν ἀντίστροφον ἀμοιβάν, παρακληθεὶς δὲ καὶ ἐν τὸν ἀγῶνα τᾶρ Ἐλευσινίαρ Δάματρορ[2] ἀπρεπῆ διεσκευακὼρ τᾶι

[1] Die älteren Dialektfälschungen verdienen eine Untersuchung. Die Magneten des 3. Jahrhunderts bedienen sich für ein kretisches Decret der Urzeit des zeitgenössischen Kretisch (Inschr. v. Magnesia 25). Das Psephisma der Byzantier in der Kranzrede 90 archaisiert stark in der Form (βωλά, πεδά); der Stil ist der vulgär hellenistische. Ein Brief des Agesilaos (Apophth. Lac. Ag. 41) mischt formal Altes (κέλομαι, τώς βαρβάρως) mit Vulgärem (σχεδόν, ἐμαυτῶι) und specifisch Undorischem (ἄν).

[2] Dies Fest ist eine Rarität; aber es ist durch Sosibios bezeugt, Hesych Ἐλευσίνια· ἀγὼν θυμελικὸς ἀγόμενος Δήμητρι παρὰ Λάκωσιν. Die Wagenrennen kennen wir von Damonon aus dem 5. Jahrh.; mit θυμελικοί konnte Sosibios nach dem Sprachgebrauche seiner Zeit auch für ältere die μουσικοί bezeichnen; scenische fallen ja fort. Die Bezeichnung in dem Psephisma zeugt stark für hellenistischen Ursprung.

τῶ μύθω διασκευᾶι τὰν τᾶρ Σεμέλαρ ὠδῖνα οὐκ ἔνδικα τὼρ νέωρ διδάσκη· δεδόχθαι· τ(ύχαι) ἀ(γαθᾶι)· περὶ τούτων τὼρ βασιλέαρ καὶ τὼρ ἐφόρωρ μέμψατται Τιμόθεον, ἐπαναγκάσαι δὲ καὶ τᾶν ἕνδεκα χορδᾶν ἐκταμὲν τὰρ περιττὰρ ὑπολειπόμενον τὰρ ἑπτά, ὅπωρ ἕκαστορ τὸ τᾶρ πόλιορ βάρορ ὁρῶν εὐλαβῆται ἐττὰν Σπάρταν ἐπιφέρεν τι τῶν μὴ καλῶν ἐόντων, μήποτε ταράττηται κλέορ ἀγώνων.[1]

Zu eben der Zeit, da man dieses Aktenstück verfertigte und sich an der Anekdote von den gekappten Saiten ergötzte, gab man dieser auch eine ganz andere Pointe. Wer wusste, dass die elfsaitige Leier des Timotheos keine ungeheure Neuerung gewesen war, liess ihn sich mit Erfolg gegen die Spartaner verteidigen, indem er auf ein altes Apollonbild verwies, das eine elfsaitige Leier führte. So tut ein gewisser Artemon, ein Specialist der Instrumentenkunde, dessen Zeit ich nicht sicher zu bestimmen weiss, aber unter die gute hellenistische kann ihn niemand rücken.[2]

[1] Kleinigkeiten übergehe ich, ebenso Schwankungen der Überlieferung, die man in Friedleins Ausgabe findet; Bergks Behandlung (Litt. Gesch. II 541) fördert wenig. Hinter τᾶς ἐναρμονίω (διασκευᾶς) habe ich eine Lücke angesetzt: die Responsion hat mit der Tonart nichts zu tun. In dem Nomos hatte sie niemals eine Stelle, aber wohl in den Dithyramben (Aristot. Probl. XIX 15), und da Timotheos einen Chor einstudiert, handelt es sich um einen Dithyrambus. Es war etwa ἀπολελυμένα τε ποιῶν ἀντὶ τᾶρ ποττἀντίστροφον ἀμοιβᾶρ. Dann habe ich διεσκευακὼρ τᾶι — διασκευᾶι für διεσκευάσατο τὰν — διασκευάν gesetzt: damit soll natürlich die Vorlage des Boethius verbessert werden; hier oder in διδάσκη (διδάκκη ist Corruptel des Boethiustextes) muss das Verbum finitum weichen. τ. α. abgekürzt geschrieben scheint mir in dem sinnlosen φα des Boethius zu stecken. ἐκταμονταρταρ hat Friedlein ziemlich ebenso verbessert; derselbe ὑπολιπόμενον aus ὑπολιπομενωρ, wo nur das Particip des Präsens erfordert war. Gegen Ende habe ich ταραρρεται geheilt. Vom Lakonischen wusste der Verfasser nur μῶά, etwa aus Aristophanes; das ρ muss er aus Eleischen Urkunden geholt haben; ἐν mit dem Accusativ, ττ ist Boeotisch; ι aus ε diesem mit dem Lakonischen gemeinsam. ἐττὰν für ἐντάν hat er sich nach ποττάν ausgedacht. Die Fehler διδάσκη, ἀτιμάσδη traue ich ihm zu; dass in der lateinischen Überlieferung teilweise ε für η steht, verschlägt nichts. Ganz dasselbe η zeigt sich in dem angeblichen Aeolisch der Melinno (Stobaeus 7, 12) ναίης, μεταβάλλη. Melinnos Zeit sollte nicht fraglich scheinen: ein Hymnus auf Rom gehört zu den Ῥωμαῖα, die zur Zeit des Senatsregimentes in den griechischen Städten gefeiert werden; seit dem Kaisertum tritt der Herrscherkult neben und vor Rom. Melinno aber rühmt Roma, σὺ μόνα κρατίστους ἄνδρας, αἰχματὰς μεγάλους, λοχεύεις: deutlicher kann die Oligarchie nicht bezeichnet werden; so redet gleichzeitig das erste Makkabaeerbuch 8. Wenn Melinno daneben rühmt, dass Rom noch niemals den Umschlag des günstigen Windes erfahren hat, so rückt das den Hymnus vor Mithradates.

[2] Athen. XIV 636^c hinter einem Didymosatat, mit dem aber kein Zu-

Ein solcher Widerspruch hebt eigentlich die Geschichte schon allein auf. Aber es kommt besser. Unter den plutarchischen Schriften befindet sich eine Kompilation, in mehrere Bücher geteilt, wie sie denn auch eine ungefüge Masse ist, aber doch ein zusammenhängend überliefertes Werk, die *Apophthegmata Laconica, instituta Laconica, Lacaenarum apophthegmata.* In dem Teil der sogen. Instituta ist zwar Plutarch selbst ausgiebig benutzt, aber eben so gut die πολιτεία Λακεδαιμονίων, die Plutarch in seinem Lykurgos und natürlich sonst auch benutzt hat.[1] Da findet sich nun ein Abschnitt über die Musik, in dem Plutarch, während er anderes allein bewahrt, gerade dies übergangen hat, 238^c^. εἰ δέ τις παραβαίνοι τι τῆς ἀρχαίας μουσικῆς οὐκ ἐπέτρεπον, ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον, ἀρχαικώτατον καὶ ἄριστον ὄντα τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρῳδῶν καὶ τῶν ἡρωικῶν πράξεων ἐπαινέτην[2], ὅμως οἱ ἔφοροι ἐζημίωσαν καὶ τὴν κιθάραν

sammenhang besteht. Ἀρτέμων ἐν τῶι α' περὶ Διονυσιακοῦ ἐπιστήματος Τιμόθεόν φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχορδοτέρωι συστήματι χρήσασθαι τῆι μαγάδι· διὸ καὶ παρὰ τοῖς Λάκωσι εὐθυνόμενον ὡς παραφθείροι τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν καὶ μέλλοντός τινος ἐκτέμνειν αὐτοῦ τὰς περιττὰς τῶν χορδῶν δεῖξαι παρ' αὐτοῖς ὑπάρχοντα Ἀπολλωνίσκον πρὸς τὴν αὐτοῦ σύνταξιν ἰσόχορδον λύραν ἔχοντα καὶ ἀφεθῆναι. Derselbe Artemon beschreibt auf der folgenden Seite ein künstliches Instrument des Musikers Pythagoras von Zakynthos, der dem 5. Jahrhundert angehören muss (Diog. Laert. VIII 46 in der Homonymentafel). σύστημα kommt auch dort wieder in dem Sinne vor, dass es den Aufbau der Saiten eines Instrumentes bezeichnet. Wenn Korais in dem Titel der Schrift des Artemon ἐπίστημα in σύστημα mit Recht geändert haben sollte, müsste die Bedeutung dieselbe sein (Kaibel gibt eine falsche Erklärung). Aber da wir von einem Dionysischen solchen σύστημα so viel und so wenig wissen wie von einem dionysischen 'Aufsatze', ἐπίστημα, so lohnt es nicht x in y zu ändern. Ebenso müssig ist es diesen Artemon mit irgend einem der ὁμώνυμοι zu identifizieren; er ist keinesfalls Grammatiker. Der Stil ist geleckt, ohne Hiat, ohne rhythmische Klauseln, nach meinem Gefühle eher drittes als zweites Jahrhundert.

[1] Das Verhältnis der Instituta zu Plutarch ist klargestellt durch Weber *quaest. Lacon.*, wo S. 21 auch diese Stelle behandelt ist. Es liegt in der Natur eines so komplizierten Verhältnisses, dass man zuweilen schwanken kann, ob die gemeinsame Quelle oder Plutarch benutzt ist. Das gilt für *Inst.* 15. 16 und Plut. Lyk. 21. Unzweifelhaft entnimmt Plutarch seiner Vorlage das Citatennest über die Verbindung von μουσική und ἀνδρεία; darin steht das gefälschte Terpanderbruchstück, ἔνθ' αἰχμά τε, S. 64. Citate lässt der Kompilator der *Instituta* fort. Dagegen die Anekdoten späterer Zeit, die dieser bewahrt, und die auch in die Πολιτεία passen, konnte Plutarch nicht brauchen.

[2] Das ist unverständig ausgedrückt; es war angegeben, dass Terpandros das heroische Epos sang.

αὐτοῦ προσεπαττάλευσαν φέροντες, ὅτι μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν· μόνα γὰρ τὰ ἁπλούστερα τῶν μελῶν ἐδοκίμαζον. Τιμοθέου δὲ ἀγωνιζομένου τὰ Κάρνεια εἷς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτόν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμηι τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν. Wenn das richtig ist, so hat in der Skias die Kithara des Terpandros gehangen, so hat dieser mindestens acht Saiten gehabt, und der Ephor, der den Timotheos fragt, ob er die überschüssigen vier Saiten oben oder unten abschneiden sollte, ist ein rechter ἄμουσος, denn die Saiten repräsentieren doch bestimmte Töne, und welche neu waren, das musste der Herr hören. Vielleicht hat der Erfinder dieser Geschichte eine solche Pointe gesucht; sicherlich aber ist die Geschichte in den Instituta entstellt. Plutarch las sie noch besser; er gibt sie in einer andern Schrift[1], nennt aber noch nicht den Timotheos, sondern den Phrynis, den also erst der Kompilator mit dem bekannteren Namen vertauscht hat. Das Auftreten des älteren Konkurrenten dessen, der wirklich in der Kitharodie den entscheidenden Schritt über Terpandros hinaus getan hat, diskreditiert die ganze Geschichte von Timotheos. Schliesslich können wir noch in Phylarchos einen weit älteren Zeugen aufweisen, der den Reformator Agis sich darauf berufen liess, dass der Ephor Ekprepes dem Phrynis mit einer Zimmermannsaxt die überschüssigen Saiten durchhauen hätte.[2] Da fügt Plutarch, unser Mittelsmann, wieder aus der Anschauung seiner Zeit hinzu "und ebenso später dem Timotheos". Diese Doublette werden wir dem Phylarchos nicht zutrauen. Wir erkennen als Bestand des 3. Jahrhunderts einmal die Anekdote von Phrynis, andererseits das Selbstzeugnis des Timotheos in den Persern über die Kritik der Spartaner: daraus musste eine Zeit, die von Phrynis kaum noch etwas wusste,[3] die Berechtigung ableiten, den bekannten Namen einzusetzen, und dann ging das Fabulieren seinen Weg.

[1] *De prof. in virt.* 13 p. 84ᵃ Φρῦνιν οἱ ἔφοροι ταῖς ἑπτὰ χορδαῖς δύο παρεντεινάμενον ἠρώτων, πότερον τὰς ἄνωθεν ἢ τὰς κάτωθεν ἐκτεμεῖν αὐτοῖς ἐθέλει παρασχεῖν. Die Karneen zu nennen lag immer am nächsten.

[2] Plut. Ag. 10 σὺ δ' Ἐκπρέπη μὲν ἐπαινεῖς, ὃς ἐφορεύων Φρύνιδος τοῦ μουσικοῦ σκεπάρνωι τὰς δύο τῶν ἐννέα χορδῶν ἐξέτεμε, καὶ τοὺς ἐπὶ Τιμοθέωι ταὐτὸ τοῦτο πράξαντας (daraus in den Apophth. Lak. unter Emprepes, mit korruptem Namen). In anderer Form steht die Geschichte *de prof. in virt.* 13 p. 84ᵃ Φρῦνιν οἱ ἔφοροι ταῖς ἑπτὰ χορδαῖς δύο παρεντεινάμενον ἠρώτων πότερον τὰς ἄνωθεν ἢ τὰς κάτωθεν ἐκτεμεῖν αὐτοῖς ἐθέλει παρασχεῖν.

[3] Die Gedichte des Phrynis sind nicht publiziert worden. Die späteren

Unbehaglich ward es für diejenigen, welche über die allmähliche Erweiterung der Saitenzahl Bescheid wussten; da hat es dann sehr widersprechende Listen gegeben;[1] nicht nur die neunte,[2] sondern sogar die siebente Saite hat Timotheos nach den Kompilatoren erfunden.[3] Es ist gut, dass er selbst die elf für sich in Anspruch nimmt, man könnte das sonst bezweifeln, da schon im 4. Jahrhundert auch von zwölfen die Rede ist.[4] Und

kannten ihn nur durch die Angriffe der Komiker und die Anekdoten; da war er ein frecher Neuerer. Ende des 4. Jahrhunderts ist er dem Phainias von Eresos mit Terpandros Vertreter der guten alten Musik gegenüber der verderbten Gegenwart, d. h. den Nachfolgern des Timotheos und Philoxenos (Athen. XIV 638[a]).

1 Das ausführlichste giebt Nikomachos, teils in den Excerpten, *Musici* 274 Jan, teils bei Boethius I 20. Das Tetrachord erfindet Hermes; es dauert bis Orpheus. Dann erfindet die fünfte Saite der Lyder Torebos, die sechste Hyagnis der Phryger, die siebente Terpandros, die achte Lykaon von Samos, die neunte Πρόφραστος Πιερίτης (*Periotes* Boeth., höchst seltsam), die zehnte Histiaios von Kolophon, die elfte Timotheos (die ὑπάτη ὑπατῶν), und dann ungenannte andere bis zu 18. Die Personen sind mir alle unbekannt.

2 Plin. N. H. 7, 204 im Erfinderkatalog *citharam Amphion ut alii Orpheus ut alii Linus, septem chordis primum cecinit tribus ad quattuor primas additis Terpander, octavam Simonides addidit, nonam Timotheus.*

3 Anonymus post Censorinum 12, 4 *animadvertisse chordae sonantis suavitatem in arcu sororis Apollinem tradunt et intendisse protinus citharam; tum notasse quod adstrictiora fila nervorum in acumen excitarentur* (d. h. εἰς ὀξύτητα ἐξάγονται), *gravibus responderent remissae, inde fecisse tres primas de quibus supra dictum est* (12, 3, *hypate, mese, nete). Hanc excepisse intentionem Lycorem, quem quidam Apollinis filium tradunt et nymphae Parnassiae, et Chrysothemidi reliquisse. ab eo adiunctum modum qui synemmenos dicitur. hunc numerum auxisse Terpandrum adiectione diazeugmenu, qui primus e gravibus in acumen evertitur. deinde Timotheus addidit duos, paramesen et hyperbolaeon.*

4 In der Komödie Χίρων, die mit Recht von der alten Kritik dem Pherekrates abgesprochen ward, von manchem einem Νικόμαχος ῥυθμικός beigelegt (Athen. VIII 364[a]), und die schwerlich für die Bühne geschrieben war, klagt die Ποίησις (ποιεῖν ist ja dichten so gut wie komponieren) schon den Melanippides an, er hätte sie mit zwölf Saiten schlapper (χαλαρωτέραν) gemacht. Dann folgt Kinesias, dann Phrynis,

ὁ δὲ Τιμόθεος μ', ὦ φιλτάτη, κατορώρυχεν
καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα — ποῖος οὑτοσὶ
ὁ Τιμόθεος; — Μιλήσιός τις πυρρίας·
κακά μοι παρέσχεν οἷς ἅπαντας οὓς λέγω
παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς·
κἂν ἐντύχηι πού μοι βαδιζούσηι μόνηι,
ἀπέδυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα.

Hierin habe ich nur 21 ὁ mit Meineke zugesetzt, 22 οἷς für οὗτος verbessert,

die elfsaitige schien wenigstens bis vor kurzem der Chier Ion zu kennen.[1]

25 ἀπέδυσε für ἀπέλυσε nach Wyttenbach, dagegen nicht 23 ἄιδων für ἄγων; das würde das Bild aufheben. Der milesische Rotkopf hat die Dame auf Abwege geführt, auf μυρμήκων ἀτραποί, mit denen auch Aristophanes die Gänge des modernen Gesanges vergleicht. Und wenn er ihr irgendwo allein begegnete, (also ähnliches Bild) benahm er sich wie ein λωποδύτης; das letzte ist wie bei Melanippides obscön gemeint. Dass der Vers 23 schlecht klingt, ist wahr, geht aber nur den Verfasser an, der ein salzloser Nachahmer ist: die Reihenfolge der Musiker konnte selbst um 390 kein Mensch so geben. Die 12 Saiten sollen wir weder verbessern (er wiederholt sich auch sonst) noch auf ihnen insistieren. πυρρίας kann hier unmöglich Eigenname oder Sklavenname sein; der aufgedrungene Galan ist hässlich; weiter ist's nichts.

[1] In dem Epigramm bei Kleonides S. 202, das ich kürzlich behandelt habe (Herm. 37, 306), und dessen Herstellung ich auch gegenüber der gleichzeitig von Diels (Festschrift für Gomperz 11) gegebenen für evident halte; dann kann ich in Form und Inhalt keine Anstösse mehr finden, die zur Annahme einer Fälschung führten. Freilich steht es neben einer solchen, dem Selbstzeugnis des Terpandros für seine Erweiterung des Tetrachords; aber das ist hier doch aus einem Gedichte entnommen, das zwar unecht, aber für Kleonides gegeben war. Strabon (XIII 613) zitiert dieselben Verse aus dem Gedächtnis, andere gleichen Kalibers der Taktiker Arrian am Schlusse seines Buches. Die Nachbarschaft dieses Terpandros kann also den Ion nicht diskreditieren, und auch dies Citat weist durch πρὶν μέν auf eine Fortsetzung. Anstoss kann nur der Verfasser Ion bieten, wenn er der Chier sein soll, denn zur Herrschaft hat Timotheos wirklich erst die ἐνδεκάχορδος λύρη gebracht; das hat der Chier Ion nicht erlebt. Aber daraus folgt nur, dass unter den Elegien Ions sich eben so gut Fremdes befand, wie unter denen der Theognis und Tyrtaios. Und seinen Namen führt ein Gedicht auf den Tod des Euripides Anth. P. VII 43. So würde ich mich beruhigen, wenn nicht kürzlich ein Ion aus Samos bekannt geworden wäre, der für das delphische Weihgeschenk des Lysandros das Weihepigramm machte und selbst signieren durfte ἐξάμου ἀμφιρύτης τεῦξε ἐλεγεῖον Ἴων (Homolle Comptes rendus de l'acad. 1901; danach Arch. Anz. 1902, 18). Da haben wir einen Elegiker Ion, dem es wohl ansteht, sowohl den Tod des Euripides wie die Leier der neuen Kitharodie zu verherrlichen. Ja, man muss sich nun fragen, ob nicht in den angeblichen Resten des Chiers mehr dem Samier gehört. Da ist ein Trinkspruch (Athen. X 463b) „χαιρέτω ἡμέτερος βασιλεὺς σωτήρ τε πατήρ τε· nun gebt Wein, jetzt spenden wir dem Zeus, Alkmene, Herakles, Prokles, trinken und sind lustig, am meisten, wen ein hübsches Mädchen zu Haus erwartet". Da der König ein Eurypontide sein muss, ergab sich, wie Köhler ausgeführt hat, eine Beziehung des Ion zu Archidamos. Allein dass der treue Anhänger Athens diesen 'mein Vater und Retter' genannt haben sollte, blieb wunderlich, und nichts veranlasst, das Gelage nach Sparta zu verlegen. Etwas anderes ist das, wenn es der Samier auf Agesilaos in Asien dichtete. Ein Samier, der zu Lysandros steht, war Oligarch, war vor 404 landflüchtig, dankte den Spartanern alles, und dass er neben dem Feldherrn den König ver-

Tatsächlich ist den Griechen des 5. Jahrhunderts die siebensaitige Leier die Leier überhaupt, einerlei ob Apollon oder Hermes oder Amphion oder Orpheus sie führt.[1] Es kann also keinem Zweifel unterliegen, dass die Leier mit drei oder vier Saiten, die man der Urzeit vor Terpandros zuschreiben will,[2] lediglich der musiktheoretischen Spekulation entstammt; ganz ebenso viel Wert hat es, wenn Orpheus bereits eine Kithara von neun Saiten bekommt.[3] Daneben hat es schon wer weiss wie früh Instrumente mit mehr Saiten gegeben, wie die Magadis, die bei Anakreon gar zwanzig Saiten hat.[4]

herrlicht, ist für den Ionier kein Abfall. So möchte ich jenes Gedicht als eine Parallele zu den Persern des Timotheos betrachten.

[1] Sieben Saiten zieht Hermes der Kithara auf, die er erfindet, im homerischen Hymnus 51. Von ihm erbt sie Amphion, der bei Euripides als erster Kitharode ein hexametrisches Lied sang (Antiope 190; der Anfang des Nomos ist 1023). φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἑπτάγλωσσον χρυσέωι πλάκτρωι διώκων Pind. Nem. 5, 24, öfter bei Euripides. Dieser bezeichnet mit ὀρεία ἑπτάτονος χέλυς die Kitharodie im Unterschiede von den ἄλυροι ὕμνοι der Rhapsodie gerade mit Beziehung auf die musischen Agone in Athen und die spartanischen Karneen (Alk. 446). Orpheus ist ἐξ Ἀπόλλωνος φορμικτὰς ἀοιδᾶν πατήρ, d. h. κιθαρωιδίας εὑρετής (Pind. Pyth. 4, 176): seine Phorminx ist selbstverständlich dieselbe wie die des Apollon oder des Pindar.

[2] Wer dem Terpander die Erfindung der siebensaitigen Kithara beilegte, war gezwungen, eine ärmliche vorher zu statuieren. So die eben citierten Musiktheoretiker. Eben dahin gehören die gefälschten Terpanderverse, S. 64, Anm. 1, und die alle Musik mit dem delphischen Apollon verbindende Theologie, die S. 74, Anm. 3 aus dem Anonymus post Censorinum angeführt ist; sie hat die drei Musennamen Nete, Mese, Hypate erzeugt, Plutarch *Symp. qu.* IX 14, p. 744[c]. Nach der halbpragmatischen Fabel bei Diodor III 54 hat Apollon zwar die Kithara erfunden, aber er zerschlägt sie, und da finden die Musen, Linos, Orpheus, Thamyris je eine Saite. Das τρίχορδον erfindet Hyagnis, Clem. str. 5, 363. Es hat keinen Wert, mehr solche Fabeln zu suchen.

[3] In der immerhin recht alten Fabel des Sternbildes der Leier. Ps. Eratosth. 24 und Parallelen.

[4] Athen. XIV 636 in dem Abschnitt, der auch das Citat des Artemon über die Leier des Timotheos enthält. Ebendort wird angeführt, dass Pindar dem Terpander die Erfindung des βάρβιτον zuschrieb, das Sappho und Anakreon gespielt haben: das war gerade πολύχορδον, Theokrit 16, 45. Also Pindar schon hat den Terpander mit einem solchen Instrumente spielen lassen, wie es ja auch die archaische Kunst Spartas dem Apollon gab, S. 71. In dem Verse des Anaxilas bei Athen. 183[b] ἐγὼ δὲ βαρβίτους, τριχόρδους, πηκτίδας, κιθάρας, λύρας, σκινδάψους ist τρίχορδος offenbar ein besonderes Instrument, kein Epitheton, weder zu βάρβιτος, wie Kaibel, noch zu πηκτίς, wie Athenaeus angenommen hat.

Ebensogut gab es natürlich Instrumente mit wenig Saiten.[1] In Betracht kommt hier ausschliesslich die normale hellenische Kithara, die bei den Dichtern freilich die Asiatin heisst, weil alle Kunstmusik des Mutterlandes, wie alle Kunstpoesie, aus Lesbos und Ionien stammte,[2] die aber nun die Grundlage aller musischen Erziehung bildete, und die auch in den kitharodischen Agonen üblich blieb. Ihre sieben Saiten in fester Normalstimmung liefern die festen Töne und Intervalle, auf denen die normale Harmonie sich aufbaut. Daher war es in der Tat ein Ereignis, wenn Phrynis die Saitenzahl dieser Kithara vermehrte, und es hat durchaus nichts Befremdendes, wenn die Gesetze oder das Herkommen bestimmter Agone auch das bestimmte Instrument forderte und zuwiderhandelnde Künstler bestrafte oder von der Konkurrenz ausschloss. Platon spricht sich in einer von den Musikschriftstellern viel benutzten Partie der Gesetze darüber im allgemeinen aus, 700. In der guten alten Zeit wäre die Musik in ihre Gattungen (εἴδη) gesondert gewesen, ὕμνοι θρῆνοι παιᾶνες διθύραμβοι, νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοὔνομα ἐκάλουν ᾠδὴν ὥς τιν' ἑτέραν, ἐπέλεγον δὲ κιθαρῳδικούς. "Diese Gattungen durfte man nicht in einander übertragen, und die Entscheidung über ein solches Vergehen und seine Bestrafung (γνῶναί τε καὶ ἅμα γνόντα δικάσαι ζημιοῦν τε αὖ τὸν μὴ πειθόμενον) stand nicht bei dem Pfeifen oder Klatschen des Publikums, sondern die Gebildeten hörten schweigend zu, die andern hielt der Stock der ῥαβδοῦχοι in Zucht. Das haben zuerst Dichter verdorben, die zwar begabt waren (φύσει ποιητικοί), aber sich um die Gesetze der Poesie nicht kümmerten, und in ihrer Ekstase (βακχεύοντες) selbst zu sehr dem sinnlichen Reize (ἡδονή) hingegeben waren; die haben alles mit einander vermischt, Hymnen mit Threnen, Paeane mit Dithyramben (die sind nur als Gegensätze zusammengeordnet) καὶ αὐλῳδίας δὴ κιθαρῳδίαις μιμούμενοι (das zielt auf die Hereinziehung der andern Masse in die hexa-

[1] So die Magadis in den Versen des Telestes S. 30, Anm. Bei Pollux IV 59 findet man eine Auswahl, von dem arabischen Monochord bis zu dem Instrumente des Epigenes von Ambrakia mit 40 Saiten.

[2] Ps. Plut. *de music.* 6; Et. M. Ἀσιάδος κρούματα (Ar. Thesm. 120), Ἀσιᾶτις. Hier wird es auf die τρίχορδος κιθάρα bezogen, die von Tmolos gefunden und von den Begleitern der Niobe nach Hellas gebracht wird; d. h. es wird die Lehre des Herakleides Pontikos vorgetragen, die wieder mit den Telestesversen operiert, Athen. XIV 626. Eine unschuldige Dichterstelle kommt so zu ganz seltsamer Bedeutung.

metrische Kitharodie) haben sie die Irrlehre aufgebracht, dass in der Musik keine Regel (ὀρθότης) gälte, sondern nur das sinnliche Wohlgefallen (ἡδονή) des Hörers zu urteilen hätte.[1] Da ist denn auch das Regiment an das grosse Publikum gekommen, die θεατροκρατία entstanden; eine δημοκρατία ἐλευθέρων ἀνδρῶν (freie Kritik der Kenner), wäre nichts Schlimmes gewesen." In der Zeit, da der Stock des Beamten den Beifall zurückhielt, Verstösse gegen die Gesetze der Musik aber geahndet wurden, muss dieselbe Obrigkeit, die dem Polizisten den Stock gab, auch den ausübenden Künstler in seinen Schranken gehalten haben.

Es ist also ganz glaublich, was wir ohne jedes persönlich anekdotische Detail über Argos hören, dass dort der Versuch, die neue Musik mit mehr Saiten einzuführen, bestraft worden wäre.[2] Aber freilich wird in demselben Atem berichtet, dass dort die mixolydische Tonart verboten gewesen wäre, eine Tonart, die in der Tragödie häufig war, also in der Musik des angehenden 5. Jahrhunderts verbreitet. Dorthin verlegte Aristoxenos ihre Erfindung, aber nicht ohne sich selbst zu widersprechen, da er sie in einem andern Buche der Sappho zuschrieb.[3] Nach andern erfand sie gar Terpandros.[4]

[1] Der Schluss ist durch zwei Glosseme entstellt, deren Duldung wieder einmal beweist, wie wenig ein Buch von der grandiosen Bedeutung der Gesetze gelesen wird. μουσικῆς ἄκοντες ὑπ' ἀνοίας καταψευδόμενοι, ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχοι οὐδ' ἡντινοῦν [μουσική], ἡδονῆι δὲ τῆι τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χείρων [ἂν] εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα.

[2] Ps. Plutarch 37 Ἀργείους καὶ κόλασιν ἐπιθεῖναι ποτέ φασιν τῆι εἰς τὴν μουσικὴν παρανομίαι ζημιῶσαί τε τὸν ἐπιχειρήσαντα πρῶτον [τοῖς del. Reinach Weil] πλείοσι τῶν ἑπτὰ χρήσασθαι παρ' αὐτοῖς χορδῶν καὶ <τὸν> παραμιξολυδιάζειν ἐπιχειρήσαντα. Das ist zweierlei, zweimal steht ἐπιχειρήσαντα: danach war zu verbessern. Die Möglichkeit ist zuzugeben, dass der Kompilator einen Namen weggelassen hat, also eine Anekdote zu Grunde liegt, eine weitere Parallele zu den spartanischen Erfahrungen des Phrynis und Timotheos. παραμιξολυδιάζειν würde zwar bedeuten können „das μειξολυδιστί falsch anwenden", aber da das eine moderne Tonart ist, bedeutet es natürlich 'neben den legitimen Tonarten auch μειξολυδιστί singen'.

[3] Ps. Plutarch 16. Bei Reinach Weil wird das freilich umgestellt, weil es unmöglich gewesen wäre, die Erfindung einer Tonart, die Sappho bereits angewandt hatte, dem Pythokleides zuzuschreiben. Sie halten dagegen den Plural φασί in dem Satze ἐν τοῖς ἱστορικοῖς τοῖς ἁρμονικοῖς φασί gegen Wyttenbach und die Vulgata: als ob bei definitem Subjekte nicht λέγεται oder sonst ein Passiv stehn müsste. Von Aristoxenos sind ἱστορικὰ ὑπομνήματα bekannt; darin heisst ein Abschnitt ἁρμονικά; das ist ganz einfach und nichts zu ändern.

Solche Widersprüche, die sich leicht vermehren lassen, die zu lösen aber unsere vollkommene Unbekanntschaft mit der alten Musik verwehrt, genügen, um diese Angaben alle mit einander für die geschichtliche Forschung zu entwerten. Es ist möglich, dass in Sparta oder Argos die Polizei gegen die neun Saiten des Phrynis eingeschritten ist. Dass er nichts Unmögliches als notorisch behandeln würde, konnten wir dem Phylarchos auch so zutrauen. Aber deshalb ist das Mögliche noch nichts Reales; mit den Naiven, die da zu fragen nicht müde werden "warum sollte denn nicht...", wird man nie fertig, aber deshalb hört man nicht auf, sie zu ignorieren. Den positiven Gewinn hat die mühsame Untersuchung doch gehabt, dass erstens die Timotheosfabel beseitigt ist, und zweitens klar geworden, dass er tun durfte was er getan hat, erstens dem Terpandros ohne Gewissensbedenken zehn Saiten zuschreiben, da man von dem doch nichts wusste; als bestrafter Neuerer ist er uns ja auch begegnet[1]; und zweitens sich

φασί und φησί ist in mittelalterlicher Überlieferung ganz dasselbe, ἱστορικὰ τῆς ἁρμονικῆς ist überhaupt kein Griechisch.

4 Ps. Plutarch 28. Auch da stellen sie um, aus ganz hinfälligem Grunde; aber zur Sache tut es nichts. Natürlich steht daneben auch ein mythischer Erfinder, Marsyas, Clemens Str. 263.

1 Beiseite gelassen habe ich eine scheinbar ausdrückliche Bestätigung dafür, dass Terpandros die siebensaitige Kithara erweiterte, Ps. Plutarch 30 heisst es von Timotheos οὗτος γὰρ ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον διέρριψεν εἰς πλείονας φθόγγους. Gewiss, man schlägt ein Zeugnis nicht tot, weder indem man es so lange ändert, bis es das Gegenteil aussagt, noch indem man die unbequemen Worte auswirft, so lange als der Grund lediglich darin liegt, dass man die Tatsache für falsch hält oder auch dass sie es wirklich ist. Angesichts der Perser ist die Angabe selbst nicht mehr undenkbar. Allein konfus ist hier alles, und der Satz an sich pervers, da das fehlt, was denn nun Timotheos über Terpandros hinaus geneuert hat. Der Verfasser der Schrift von der Musik ist so über die Massen dumm, dass man überhaupt nur die einzelnen Stücke brauchen kann, die er wol oder übel zusammenleimt, und wenn er sie verstümmelt hat, so gelingt es oft nicht, sie so sicher herzustellen, dass sie selbst tragfähig für unsere Schlüsse werden. Übrigens steht unmittelbar vorher von Lasos πλείοσι φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρώμενος: der hat musikalisch also dasselbe getan wie Phrynis nach ihm; aber das erregte nicht den Anstoss, weil er kein Kitharode war. Wenn Pindar seine Leier siebensaitig nennt, Simonides acht Saiten gehabt haben soll (S. 74, Anm. 2), so ist auch da der Gegensatz ihrer Stile und ihres Sinnes. Aber in der Komposition kann sich Pindar immer schon so frei bewegt haben wie Lasos. Er komponiert bereits für kombinierte Flöten- und Saitenmusik; das ist etwas ganz anderes als der altgeheiligte Sologesang zur Kithara oder die ebenso altheilige Flötenweise der Marsyas Hyagnis Olympos.

berühmen, nicht durch die Erfindung eines neuen Instrumentes, sondern durch die Einführung eines reicheren Spieles und Gesanges trotz dem heissen Tadel Spartas einen neuen Reichtum der Musik erschlossen zu haben. Dies ist seine ehrliche Überzeugung gewesen; die Zeitgenossen hat er bekehrt, hat sogar noch erlebt, als überwundener Klassiker betrachtet zu werden.[1] Kontrollieren können wir die Berechtigung seines Stolzes nicht; aber hier spricht alles dafür, ihn als berechtigt gelten zu lassen.

Die Perser sind der einzige kitharodische Nomos des Timotheos, dessen Namen wir sicher kennen. Ihm stehen fünf sichere Dithyramben gegenüber, der rasende Aias, Elpenor, Nauplios,[2] Semeles Wehen, Skylla.[3] Dann ein Hymnus an die ephesische Artemis.[4] Von vier unbestimmbaren Namen, Laertes, Phineiden,

[1] Athen. XIII 352^{b}, Stratonikos sagt zu Polyidos, der sich eines Sieges über einen Schüler des Timotheos berühmt: du machst ψηφίσματα, Timotheos νόμους, d. h. du hast nur ephemere Erfolge. Ps. Plut. 21 berichtet ein Theoretiker des 4. Jahrhunderts, vermutlich Aristoxenos, dass die Kitharoden seiner Zeit sich von der Weise des Timotheos den καττύματα (Flickereien, wohl Potpourristil) und den Kompositionen (ποιήματα, ganz unanstössig) des Polyidos zugewandt hätten.

[2] Von diesem könnte man annehmen, dass er noch in der Kaiserzeit gegeben wäre, denn Lucillius A. P. XI 185 verspottet einen Kitharoden Hegelochos, der einen Nauplios sang. Dabei wendet er sich an seinen Patron Nero, der ja selbst als Kitharode auftrat und mythische Stoffe wie die Iliupersis traktierte. Die damalige Kitharodie rangiert so tief, dass Dichter und Komponisten nicht genannt werden; dass die alte Musik noch gegolten hätte, ist nicht zu glauben. Nur die Stoffe blieben dieselben. Und der Nauplios des Timotheos war nicht kitharodisch. Einen Nauplios von einer Dame gesungen erwähnt Krinagoras A. P. IX 429. Das kann noch viel weniger mit Timotheos zusammenhängen. Viel eher glaublich ist ein Zusammenhang des Puppenspiels Nauplios, das Heron beschreibt; denn was in den 5 Akten dieser Schaustellung passiert, kann mit der Tragödie nichts zu tun haben. Aber beweisbar ist auch hier nichts.

[3] Fragment 19 ist der Anfang διὰ σὲ καὶ τεὰ δῶρα εἶτα Σκύλλα. Die Korruptel kann ich nicht befriedigend heilen. Der erste Vers war ein Glykoneus. Aristoteles setzt bei den Zuhörern voraus, dass sie das Proömium gut genug kennen, um seine Verwandtschaft mit denen der epideiktischen Reden zu verstehen, die nach ihm ἐξ ἐπαίνου, ἐκ ψόγου u. dgl. beginnen. Gaben der Skylla, des Ungetüms der Odyssee, sind schlecht vorzustellen; aber Timotheos konnte sehr wohl die 'Hündin' der Odyssee mit der "Hündin" des Nisos identifizieren.

[4] Fgm. 2. 3. Die Priesterschaft von Ephesos hat sich das Gedicht des gefeierten Kitharoden bestellt, als sie über bedeutende Mittel verfügte. Sie wird

Kyklop und Niobe[1] möchte ich die beiden letzten lieber für Nomen halten, aber unsere Mittel gestatten auch jetzt noch nicht einem Bruchstücke anzumerken, ob es dieser oder jener Gattung angehört. Timotheos ist vornehmlich Kitharode gewesen; das besagen die genaueren Urteile über ihn,[2] das zeigt auch die einigermassen erhaltene Schriftentafel.[3] Aber während er die Kitharodie auf den Gipfel führte, ward der Dithyrambus durch Philoxenos, Polyidos und andere so weit über Melanippides emporgebracht, wie er den Phrynis übertroffen hatte. Die dionysische Musik konnte zwar nicht so vornehm werden wie die apollinische des Orpheus, aber in der Gunst des Publikums lief sie ihr den Rang ab. Bei der Kitharodie hing alles an der Kunst des vortragenden Einzel-

weiter dafür Sorge getragen haben, dass es an den Festtagen von Kitharoden vorgetragen ward. Die Anekdote lässt es den Dichter selbst auch in Athen vortragen. Das ist glaublich; die Kitharoden ziehen doch im Lande herum und haben ihr Repertoir; sie entsprechen in erster Linie den Schauspielern, nicht den Dichtern. Das einzige Bruchstück zeigt lyrische Daktylen: der kitharodische Hymnus hat sich von dem homerischen Vorbild so emanzipiert, wie die kitharodische Erzählung.

[1] In ihr war die Sterbescene berühmt: eine sterbende Niobe ist eine starke Neuerung gegenüber der gewöhnlichen Versteinerung. Die Scene war eine Nachbildung des Todes der euripideischen Alkestis. Wenn diese visionär die Stimme Charons hört, so ward er hier mit einer Rede eingeführt. Das passt für den Nachahmer. Im Nomos geht das wohl leichter als im Dithyrambus.

[2] Die Grabschrift S. 67 Anm. 4. Alexandros unten F. 2. κιθάρας ἴδμονα καὶ μελέων. ὁ κιθαρωιδός in dem bedenklichen Citate Fgm. 24.

[3] Seitdem Wentzel bewiesen hat, dass Stephanus von Byzanz seine Biographika aus Hesych nimmt, dessen Epitome Suidas abschreibt, müssen die beiden Excerpte in einander geschoben werden (Textgesch. der Lyr. 19). Also muss der Anfang bei Suidas γράψας δι' ἐπῶν νόμους μουσικοὺς δεκαεννέα, προοίμια λϜ' sich vereinigen mit Stephanus νόμων κιθαρωιδικῶν βίβλους ὀκτωκαίδεκα εἰς ἐπῶν ὀκτακισχιλίων τὸν ἀριθμον καὶ προνόμια ἄλλων ,α. Es fragt sich nur, ob die προνόμια gleich den προοίμια sind, oder das 19. Buch der νόμοι bildeten, oder es hiess νόμοι ιη' καὶ τὸ ἐννεακαιδέκατον προνόμια λϜ' στίχων ,α. Da ein Präludium zu einem alten νόμος oder auch zu einem eignen von einem προοίμιον nicht wohl verschieden gedacht werden kann, möchte ich dieses annehmen; aber Sicherheit weiss ich nicht zu gewinnen. Der Umfang der Perser beweist wohl, dass die νόμοι je ein Buch bildeten und selbst wenn ἔπος nicht die Hexameterlänge bezeichnet, sondern Verse, wie ich sie abgeteilt habe, kann 8000 für 18 zureichen. Bei Suidas geht es weiter Ἄρτεμιν, διασκευὰς η' (Überarbeitungen alter Nomen), ἐγκώμια, Πέρσας [ἢ del. Bernhardy], Ναύπλιον, Φινείδας, Λαέρτην, διθυράμβους ιη', ὕμνους κα' καὶ ἄλλα τινα'. Die Einzeltitel sind ganz regellos eingesprengt, ein Hymnus, ein Nomos, ein Dithyrambus, zwei andere, die zu einer dieser beiden Kategorien gehören.

sängers; wenn Timotheos als Fünfziger es noch vermochte, die Perser zu singen, so musste die Zeit kommen, wo er auf die ausübende Kunst verzichtete; die Kraft zu komponieren oder zu dichten blieb: da wird er denn den Dithyrambus gepflegt haben. Diese Stücke hielten sich der Gunst der Zeit gemäss auf der Thymele; unsere Berichterstatter gerade über sie gehören überwiegend noch dem 4. Jahrhundert an. Natürlich sang man auch noch die Nomen; aber man las sie auch, wie unser Buch schon allein bezeugt. Doch las man beides wohl immer, weil es berühmte Gesangstücke waren, und als sie von der Thymele verschwanden, oder besser die Thymele verödete, sanken sie in Vergessenheit. Auch die scheinbar späteren Timotheoscitate sind fast alle nachweislich aus zweiter, dritter Hand.[1] Unter Apollodoros von Athen lässt sich mit Sicherheit die Bekanntschaft mit allen diesen Dichtern nicht herab verfolgen, die von der alexandrinischen Grammatik als nachklassisch unberücksichtigt blieben. Daher hilft uns denn auch die Lexikographie gar nichts für die Perser; es ist wie man es erwarten musste.[2]

Eben deshalb war es ausgeschlossen, dass wir je ein Stück von Timotheos oder auch einem Dithyrambiker von Melanippides abwärts erhielten, es sei denn durch die Entdeckung einer Handschrift spätestens des zweiten Jahrhunderts v. Chr.[1] Und jetzt

1 Meistens steckt das Citat in einer Geschichte, die als solche weitergegeben wird, oder in alter philosophischer Doktrin.

2 Textgesch. der Lyriker 17 ff.

3 Die Papyri römischer Zeit haben uns bereits von einer ganzen Anzahl klassischer Dichter Stücke geliefert, Alkman, Alkaios, Sappho, Simonides (oder Pindar), Bakchylides; die hellenistischen von keinem. Dafür kennen wir durch diese ausser Timotheos und des Mädchens Klage bereits ein vermutlich dithyrambisches Bruchstück, Gr. H. II 8, und eben kommen die Tebtunis Papyri, die in zwei Exemplaren eine Anzahl unzusammenhängender Excerpte bringen; wie das ein Florilegium sein könnte, begreife ich nicht. Ich möchte eher annehmen, es wären Diktate zur Übung in der Kalligraphie der Buchschrift. Darin stehn zwei lyrische Stücke, die ich hersetze

ὦ φανείς χάρμα μοι φίλον, ὅτε μ᾽ ἠγάπας,
ὅτε δόρατι πολεμίωι τὰν φρυγῶν πόλιν ἐπόρθεις μόνα
τάμὰ κομίσαι θέλων λέχεα πάλιν εἰς πάτραν.
νῦν δὲ μούναν μ᾽ ἀφεὶς ἄλοχον, ἄστοργ᾽, ἄπεις,
ἣν Δαναιδᾶν λόχος ἔμολεν <᾽Αρήιος μέτα,>
ἧς ἕνεκα παῖδα τὰν ἄγαμον εἶλ᾽ Ἄρτεμις,
τὸν σφάγιον ᾽Αγαμέμνονι.

Helena beschwört Menelaos, sie nicht zu verlassen, also eine Situation, die das

ist das Wichtigste, was uns das Glück beschert, dass wir den Bau des kitharodischen Nomos nicht mehr erschliessen, was wir eben nicht konnten, sondern mit Augen sehen, und nun Rückschlüsse auf seine Geschichte machen können. Das muss hier zur Klarheit gebracht werden, denn die Philologen haben im allgemeinen über diese für die Geschichte der Lyrik grundlegenden Tatsachen keine oder falsche Vorstellungen. Wer dem entsetz-

Motiv variiert, wie er die endlich erbeutete Ehebrecherin bestrafen will. Die Verse sind jene Paeone, die wir aus der Komödie und den delphischen Technitenhymnen kennen; es waren wohl Tetrameter, denn in dem zweiten Verse, der jetzt ein Pentameter ist, steht ein sinnloses μόνα, und die Verderbnis ist stark; der letzte Vers könnte Iamben einführen, aber er giebt auch mit Beseitigung des Artikels keinen Sinn: oder was sollte der Dativ? Die Lücke 5 ergänzt sich leicht. Der Vokalismus zeigt die Widersprüche (μούναν ἦν), die nicht mehr befremden werden. Ausgeleierter tragischer Stil.

Weit interessanter ist das zweite, und das ist ganz tadellos erhalten, die Lücke schon von Gr. H. ausgefüllt.

ξουθὰ δὲ λιγύφων' ὄρνεα δι' ἐφετᾶν ἔρημον
δρίος ἄκροις ἐπὶ κλωσὶ πίτυος ἧμεν' ἐμινύριζ' ἐτιττύβιζεν
κέλαδον παντομιγῆ, καὶ τὰ μὲν ἄρχετο, τ[ὰ δ' ἔμ]ελλεν, τὰ δ' ἐσίγα,
τὰ δὲ βωστρεύοντ' ἀν' ὄρη λαλεῦσι φωναῖς, φιλέρημος δὲ νάπαις
λάλος ἀνταμείβετ' ἀχώ. πιθαναὶ δ' ἐργατίδες σιμοπρόσωποι,
ξουθόπτεροι μέλισσαι,
θαμιναὶ θέρεος ἔριθοι,
λιπόκεντροι βαρυαχεῖς,
πηλουργοὶ δυσέρωτες,
ἀσκεπεῖς τὸ γλυκὺ νέκταρ
μελιτόρρυτον ἀρύουσιν.

Erst ein korrekter Sotadeus. Dann eine lange Reihe von Ionikern, die in iambischer Anaklasis ausklingen; man muss nur den Rhythmus halten können; also 4, 5 verstehn,

⏑ ⏑ – – | – ⏖ – | ⏑ – ⏑ – | – ⏖ – | – ⏖ – | – – ⏑ – | ⏑ – –.

Dann geht es wieder in Synaphie, aber es sind doch Dimeter abgegliedert. V. 1 haben Gr. H. λιγυφ. verlesen; es steht deutlich da. Sprachlich ist neu βωστρεύω = βωστρέω 4: so etwas hat man zu lernen. Die Vögel fingen zum Teil erst an: die, welche bereits ihren Ruf ertönen lassen, schwatzen mit ihren Stimmen durch das Gebirge, und das Echo antwortet ebenso geschwätzig. Was ist da anstössig? Neu ist ἐφέτης 1 im Sinne von ὅστις ἐφίησι "Schleuderer"; aber ἐφιέναι βέλος ist ja geläufig. Die Schilderung der Bienen ist auch voll gesuchter Wendungen: πιθανός nicht mehr πείθειν δυνατός, sondern χαρίεις, wie Asklepiades (wenn nicht Poseidippos) Anth. Pal. 5, 158 eine Hetäre nennt. Die Arbeitsbienen sind πηλουργοί, weil sie die Waben bauen, metaphorisch, ἀσκεπεῖς, weil sie ausserhalb des Schutzes ihrer Wohnung herumfliegen, δυσέρωτες, weil sie geschlechtlos sind. Das Ganze aus einer bombastisch überladenen Schilderung eines Morgens im einsamen Walde. Hier möchte ich an Kitharodie denken.

lichen Unsinn, der seit zwei Menschenaltern über den Nomos geredet worden ist, zeitlebens entgegengetreten ist, der könnte Gericht halten wollen; doch wozu? τὸ μηδὲν εἰς οὐδὲν ῥέπει: möge es klanglos zum Orcus hinabsinken. Dagegen gebührt es sich hervorzuheben, dass aus der Geschichte der Musik heraus das Wahre treffend gesagt war. Timotheos rückt seiner Tendenz gemäss die ποικιλομουσία bis zu Orpheus hinauf und stellt den Unterschied zwischen sich und Terpandros möglichst gering dar. Gerechter hatte Gevaert geurteilt und seine Worte klingen nun fast wie eine beabsichtigte Korrektur des Timotheos: *Démodocos, Terpandre, Timothée, voilà la lignée des grandes personnifications de cette branche de l'art* (Revue de l'instruction publ. Bruxelles 1896, 9).

Orpheus ist nichts als ein in die Heroenzeit versetzter Kitharode.[1] Die Anknüpfung an das Epos trifft den springenden Punkt. In Demodokos und Phemios führen die homerischen Dichter oder vielmehr ἀοιδοί ihren Stand in das Epos sein. Sie sitzen und spielen die Leier zu ihrem Gesange; sie sind Kitharoden, nicht Rhapsoden. So wie wir das Epos kennen, ist freilich die Musik zu Gunsten des Wortes bereits stark zurückgedrängt. An dem was man von Demodokos erwartet, überwiegt das stoffliche Interesse. Der epische Vers hat den Einschnitt in dem dritten Fusse

[1] Orpheus der Kitharode kann es an Alter mit Orpheus dem Propheten aufnehmen; als solcher ist er Mitglied der Argofahrt, schon bei Pindar und Simonides. So zeigt ihn das schöne Gemälde, das sein Herausgeber Furtwängler (50. Winckelmannsprogr. Berlin) mit Aischylos zu verbinden versucht, wozu das Material nicht zureicht. Um der Kitharodie willen hat er die Muse zur Mutter, von der er die Heimat Pierien erbt. Daraus folgt, dass seine Gedichte damals gesungen wurden und gewaltige musikalische Wirkung hatten. Die ältesten orphischen Gedichte können also unmöglich recitativisches Epos gewesen sein; an Hesiodos darf ihn keiner knüpfen, noch seine rhapsodische Theogonie als das Echteste ansehen. Einzelgesang ist die Kitharodie: also der weihende Priester sang zur Kithara heilige Lieder, und was sie erzeugten, war eine κάθαρσις des Gefühles, so sieht man es auf jenem Gemälde. Die Fabeln, die Orpheus mit Lesbos, speziell Antissa, verbinden, das hinüberschwimmende Haupt bei Phanokles oder das Grab bei Myrsilos (Antiq. Kar. *Par.* 5) sind sekundäre Erfindungen, die nichts wollen als was Timotheos sagt, die kitharodische διαδοχή herstellen. Daher figuriert das in der Musikgeschichte (Nikomach. *Musici* 260). Noch wertloser ist die Verknüpfung von Orpheus mit Homer, durch die er Epiker wird, in der Übertragung der lesbischen Fabel nach Smyrna (Konon 45). Eigentlich sollte niemand historische Dinge anfassen, der nicht solche Fabeln durch Erkenntnis ihres Ursprunges zu beseitigen wüsste.

erhalten, der dem Wohllaut des gesprochenen Verses eben so entgegenkommt, wie er dem Takt zuwiderläuft. Durch die Caesur ist der altaeolische Singvers so vollkommen umgestaltet, dass nur wer die Fundamentalbegriffe der Metrik ignoriert, unsere Ilias aeolisieren kann. Aber immer noch gehört die Kithara zum Sänger. Auch Alexandros und Achilleus spielen sie, und nicht minder der Sänger des Margites. Dagegen Hesiodos erhält von den Musen bei seiner Dichterweihe den Stab. Wer den Stab hält, kann nicht mehr die Leier spielen: er ist Rhapsode, nicht Kitharode. Seine Recitation, für uns Sagen im Gegensatze zu Singen, ist freilich für den griechischen Sprachgebrauch noch ἄιδειν. Aber das liegt daran, dass der musikalische Accent der griechischen Sprache jeder gehobenen Rede einen musikalischen Charakter gab. Der Sänger hatte auch mit den Tönen, die er auf der Laute zu den Worten griff, dem Steigen und Fallen des Wortaccentes in seiner Bewegung zu folgen. So war dies ἄιδειν in der Recitation der epischen Verse nichts anderes als in den tragischen ῥήσεις[1]. Gesagte Poesie ist auch für die Griechen das Epos seit Hesiodos. Es ist eine kontinuirliche Entwickelung; erst die Einführung der Caesur, dann der Verzicht auf die Begleitung der Leier, schliesslich der auf den mündlichen Vortrag. Eine ναυτικὴ ἀστρολογία ist schon im 6. Jahrhundert Buchpoesie gewesen. Xenophanes ist noch Rhapsode, Parmenides nur noch Schriftsteller.

Während so das gesungene Wort zum gesprochenen und dann gelesenen wird, nimmt die Musik ihren eignen aufstrebenden Verlauf. Aus Asien kamen neben vervollkommneten Saiteninstrumenten die Blasinstrumente, die den homerischen Griechen fehlen, aber später im eigentlichen Gottesdienste durchaus herrschen, in dem des Apollon nicht weniger als in dem des Dionysos. Sie erzwangen eine ganz andere Behandlung des gesungenen Wortes. Der Flötenspieler oder die Flötenspielerin (auch die Verwendung der Weiber ist etwas Neues) bläst seine Weise; der Sänger singt darauf einen alten oder neuen Text. Die Skolien mit ihrer Improvisation neuer Sprüche auf den alten Ton sind die beste Illustration. Dabei kann von einer Beachtung des Sprachaccentes

[1] Aristoph. Wolk. 1377 ὃ δ' εὐθὺς ᾖσ' Εὐριπίδου ῥῆσίν τινα. Aufgefordert war er mit den Worten λέξον τι τῶν νεωτέρων, 1365 ist λέξαι gebraucht, obwohl dazu das Myrtenreis gehalten wird, wie bei den Skolien, und das Vorgetragene Ersatz eines Gesanges aus Simonides sein soll.

keine Rede mehr sein. Ferner kommt es rasch zu der Wiederholung desselben Tones, zur strophischen Gliederung. Marsch-Prozessions-Tanzlieder bedienen sich vorwiegend der Flöte; zu ihnen gehört so recht die Wiederholung derselben Melodie mit Grazie in infinitum. Die dem Tanze besonders willkommene Gliederung in zwei Stollen und einen Abgesang steigert sich später zu dem Strophenpaare mit Epode; aber auch dieses kunstvolle Gebilde wird wiederholt. In dieser freieren Bewegung wird die Musik kunstreicher, und man beginnt sich von der Rücksicht auf die Rede auch bei der Begleitung durch Saiteninstrumente zu emanzipieren. So haben es die lesbischen Liederdichter ohne Zweifel getan, da sie dieselben Töne immer wieder anwenden. Bei den Ioniern war in sehr früher Zeit die Elegie und der Iambus aufgekommen, die erste vielleicht einzeln für Begleitung durch die Leier, sicher oft für die durch die Flöte; der Iambus wohl nur für diese.[1] Das hielt sich vielfach, namentlich beim Male, wo die Dirne mit ihren Flöten zur Stelle war. So noch bei Theognis. Aber die ionischen Gattungen folgten andererseits auch darin dem ionischen Epos, dass sie zu rhapsodischem Vortrage übergingen, gesagt wurden. Als sie für Grab- und Weihepigramme verwandt wurden, waren sie Lesepoesie. Das sollte an sich klar sein; es bestätigt sich auch darin dass Sangmasse niemals zu solchen Inschriften verwandt worden sind. Als die Römer sich des Phalaeceus dafür bedienten, die Ägypter des Sotadeus, waren das eben recitative Masse. Schon für des Solon ὑποθῆκαι εἰς ἑαυτόν ist die Begleitung einer Flötenspielerin eine Lächerlichkeit, und die Legende, die ihn seine Elegie Salamis vom Heroldsteine rezitieren lässt, weiss nichts von einer solchen.

Der Saitenspieler, der mit Gesang und Spiel einen Chor, d. h. eine Anzahl anderer Personen dirigiert, einerlei was sie nach dem Takte tun, den er angiebt, ist bereits in der home-

[1] Theokrit Epigr. 21 lobt an Archilochos ἔπεα τε ποιεῖν πρὸς λύρην τ'αείδειν.

[2] Den Phalaeceus haben einzelne Kunstdichter, z. B. Theokrit, sofort als er durch Phalaikos zu einem stichischen Recitativmasse umgeschaffen war, auch für Epigramme verwandt; aber das ist nicht durchgedrungen. Sotades war ἰωνικολόγος, d. h. er rezitierte ἰωνικά, die früher gesungen waren. Hier war also die Rezitation nun das Normale; man hat dann aber die Sotadeen auch gesungen, so noch die der Θάλεια des Arius. Die Kritik, der sie Athanasius unterzieht, ist nicht nur ungerecht, sondern verlogen; wider besseres Wissen tritt er die abgedroschene Kritik ἰωνικὸς κιναίδου breit.

rischen Zeit da.[1] In Sparta wird Alkman dazu berufen, als Kitharist, also nur mit dem Instrumente, einen Frauenchor zu dirigieren. Einzeln nimmt er wohl auch das Wort; dann ist er Kitharode und was er singt sind homerische Hexameter.[2] In Sicilien führt Stesichoros die Direktion des Reigens im Namen, die er geübt hat; vermutlich hat er sein Handwerk ererbt. Was er tut bezeichnet man allgemein als die Umsetzung des Epos in Chorgesang[3]; ihn selbst denkt man sich die Leier spielend, wie Pindar sie sich selber reichen lässt und ohne Zweifel gespielt hat. Zu Pindars Zeiten ist zu der Leier bereits die Flöte hinzugetreten, ungewiss seit wann. Damit ist ein grossartiges musikalisches sowie poetisches Gebilde entstanden; aber die kontinuirliche Entwicklung aus der homerischen Art zu dichten und zu singen ist unverkennbar. Es war ja auch unvermeidlich, dass eine so stark musikalisch interessierte Zeit, die daneben in dem homerischen Epos ihre eigentliche Litteratur besass, auf den musikalischen Vortrag des Epos nicht verzichten mochte, als die Rhapsodik aufkam. Der eine neue Weg, den man in Sicilien einschlug, wo es keine epische Poesie und Rhapsodik gab, erforderte neue Dichtungen. Wo die Epen fortwährend vorgetragen wurden, schlug man den direkteren Weg ein. Der alte Gesang der Aoeden spaltete sich in die rein recitative Rhapsodie und einen nun sehr viel künstlerischeren Gesang. Das ist die Kitharodie. Darum stehen diese beiden an einem so vornehmen Feste wie den Panathenaeen neben einander. Es ist die aeolische Musik gewesen, die in dieser neuen Gattung, die in Wahrheit die direkte Fortsetzung der alten homerischen oder vorhomerischen Lieder war, die Herrschaft behauptete, der λέσβιος ᾠδός, Terpandros. Man wird nicht bezweifeln, dass sie ihre Kunst vor-

[1] Der Dichter des Achilleusschildes, der sich durch sein Interesse für das wirkliche Leben auszeichnet, beschreibt uns so den λίνος seiner Zeit.

[2] 66 ὅσσαι δὲ παῖδες ἁμέων ἔντι τὸν κιθαριστὴν αἰνέοντι: Bergk behauptet zwar, das bedeutete κιθαρωιδός, und dieses Wort wäre jung, aber bei Ammonius 82 steht nichts davon. Die Hexameter sind die berühmten mit βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην, 26.

[3] Seine Poesie stellt sich so als eine Parallele zu der Nomenpoesie dar, sowohl im Festhalten des epischen Inhaltes wie in der Steigerung des Musikalischen. Die Form ist verschieden; in der Musik konstatierte Glaukos den Anschluss an die phrygischen Flötenweisen, Ps. Plut. 7. Wir haben freilich von der Aufführungsart der stesichorischen Gedichte so wenig eine Vorstellung wie von ihrem eigentlichen Inhalt.

nehmlich zu Hause geübt haben; aber unsere Überlieferung kennt ja nichts von lesbischer Poesie oder Kultur oder Geschichte vor Pittakos und Alkaios. Sie kennt selbst die lesbischen Kitharoden nur in Hellas tätig, oder eigentlich nur in Sparta. Das liegt daran, dass die Chronik der Karneen aufgezeichnet und früh veröffentlicht war. Dank dieser Urkunde darf es als ein Faktum gelten, dass Terpandros des Derdenis Sohn aus Antissa an der ersten aufgezeichneten Karneenfeier den Sieg als Kitharode davontrug und seine Descendenten und Landsleute das Vorrecht erhielten vor anderen zur Konkurrenz zugelassen zu werden. Generationen hindurch haben sie dies Recht behauptet, und noch der Reformator der Kitharodie, Phrynis, ist ein Lesbier gewesen (oben S. 65).[1] Das Datum der ersten Karneenfeier, also auch das des Terpandros, ist von der antiken Chronographie auf die 26. Olympiade (676—73) festgesetzt worden, und hat sich behauptet.[2] Das müssen wir gelten lassen. Von da bis zu der Reform des Phrynis sind es mehr als zwei Jahrhunderte; in diese fallen alle neun Lyriker: unmöglich kann sich die Kitharodie während dieser

[1] Marm. Par. 49 ἀφ' οὗ Τέρπανδρος ὁ Δερδένεος ὁ Λέσβιος τοὺς νόμους τοὺς κιθαρωιδικοὺς — — — ησε καὶ τὴν ἔμπροσθεν μουσικὴν μετέστησεν ἔτη 381 = 644/43. Mit dem was Selden in der Lücke giebt ist nichts anzufangen; von αὐλητ- könnte die Rede nur so sein, dass er die alten Flötenweisen verdrängte. Aristoteles in der Politik der Lakadaimonier bei Ael. Dionys., Eustath. 741. ἐκαλοῦντο καὶ ὕστερον εἰς τὴν ἐκείνου τιμὴν πρῶτον μὲν ἀπόγονοι αὐτοῦ, εἶτα εἴ τις ἄλλος παρείη Λέσβιος, εἶθ' οὕτως οἱ λοιποὶ μετὰ Λέσβιον ᾠιδόν. Es ist hier nicht nötig, andere Excerpte derselben Stelle zu häufen oder andere Erklärungen des Sprichworts μετὰ Λέσβιον ᾠιδόν; denn Aristoteles kennt offenbar den νόμος Καρνείων. Die διαδοχὴ Λεσβίων reichte bis auf einen gewissen Περίκλειτος, der vor Hipponax, d. h. dem Ende des 6. Jahrh., gesiegt hatte, Ps. Plut. *de mus.* 6. Dass man das alles wissen konnte, lag natürlich an den καρνεονῖκαι des Hellanikos. Als eine Fabel beseitigen wir die Berufung des Terpandros zur Schlichtung von Bürgerzwist oder sonstiger Not, die sich bei Thaletas wiederholt. Fälschung dagegen ist alles was Terpandros mit Delphi in Verbindung bringen will; das soll dem Apollon die Kithărodie vindicieren, obwohl der Πυθικὸς νόμος grade auletisch ist. Diese Fälschung ist alt, da sie von Herakleides Pontikos gebilligt wird (Ps. Plut. *de mus.* 3), der die voraristotelische gefälschte Pythienliste arglos benutzte: darin standen vier Siege des Terpandros (Ps. Plut. *de mus.* 4). Schliesslich hat man sich nicht gescheut, Terpandros zum Sohne des delphischen Propheten Boios, des Eponymen von Boion in Doris, zu machen, so die Vita bei Suidas.

[2] Sosibios in der klassischen Stelle Athen. XIV 635c; ihm folgt Africanus bei Euseb. Chr. I 198 Sch. Diese Übereinstimmung führt darauf, dass die chronographische παράδοσις die sosibische Gleichung der Karneenliste mit der

langen Zeit gegen alles ablehnend verhalten haben, was die Musik hinzugewann. Allein Terpandros war ein geheiligter Name für sie wie Homer für das Epos: er deckte alles, so lange es nur langsam und allmählich sich wandelte, bis einmal fundamentale Neuerungen aufkamen, die denn auch als ein frivoler Abfall erschienen. Wir müssen sehr zufrieden sein, wenn es gelingt wenigstens den Gegensatz der Kitharodie vor und nach Phrynis scharf zu erfassen. In wie weit die Form, die auf Terpandros Namen ging, wirklich von dem alten Musiker stammte, der dem Hesiodos zeitlich näher stand als dem Phrynis, das fragen wir besser nicht.

Hier besitzen wir den Bericht des Herakleides Pontikos, auf den ich wenigstens mich vollkommen verlasse. Er zählt sieben kitharodische νόμοι auf, die Terpandros benannt haben soll (Ps. Plut. *de mus.* 4); daneben bezeugt er die Existenz von προοίμια des Terpandros in epischen Versen. Dann gibt er für die alte Kitharodie zu Terpandros Zeiten bis auf Phrynis die allgemeine Charakteristik[1] „man durfte es nicht machen wie heute und mit den Tonarten und Takten wechseln, denn in jedem Nomos behielt man die ihm entsprechende τάσις (die Spannung und Stimmung sowohl der Saiten wie der Stimme, oder wie es in einem andern Auszuge heisst, Sangesweise, Tonart und Takt[2]). Man ging nämlich nach einer kurzen Anrufung der Götter, die man beliebig halten durfte, sogleich zum Vortrage von Homer und anderen Dichtern über. Beweis die terpandrischen Prooemien."

der Olympioniken gelten liess. Freilich hat Eusebius in den Canones den Terpandros erst in der 34. Olympiade hinter den Gymnopaedien, was zu dem Marmor passt. Wer sich um die Urkunde nicht kümmerte, der rückte den Stifter der Kitharodie in fabelhafte Urzeit: Hieronymos der Peripatetiker stellte diesen Gesetzgeber zu Lykurg; er ward ἀπόγονος Ἡσιόδου (daher Κυμαῖος) oder Ururenkel Homers (Suid.).

[1] Ps. Plut. 6 τὸ δὲ ὅλον ἡ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωιδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωιδίας ὡς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἑκάστωι διητήρουν τὴν οἰκεῖαν τάσιν (διὸ καὶ ταύτην <τὴν add. Weil Reinach> ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ add. WR> καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως). τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς βούλονται ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπί τε τὴν Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν· δῆλον δὲ τοῦτ' ἐστὶ διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων. Das verweist auf das frühere, Cap. 4. πεποίηται δὲ τῶι Τερπάνδρωι καὶ προοίμια κιθαρωιδικὰ ἐν ἔπεσι.

[2] τρόπος τῆς μελωιδίας, ἁρμονία τακτή, ῥυθμὸς ὡρισμένος, Phot. νόμος.

Der Kitharode macht also überhaupt keine eignen Verse, von den Prooemien abgesehen, die er aber natürlich auch z. B. aus der terpandrischen Sammlung nehmen kann, sondern seine Aufgabe ist der musikalische Vortrag des Epos. Darin liegt, dass von Responsion, von strophischer Gliederung, keine Rede sein kann. Ein solcher Nomos kann auch keine bestimmte Melodie haben, die unmöglich zu den an Ausdehnung und Art so verschiedenen epischen Gedichten passen konnte. Die τάσις bestimmt nur den τρόπος μελωιδίας. Das bestätigen die verständlichen Namen, die hohe (ὀξύς) die hurtige (τροχαῖος) die laute (ὄρθιος) Weise[1]. Immer noch musste also die Hauptsache Improvisation sein, und immer noch bestimmte der musikalische Accent zwar nicht die Wahl der Töne oder auch ihre Dauer,

[1] Ps. Plutarch 4 nennt die Namen Βοιώτιος Αἰόλιος, Τροχαῖος Ὀξύς, Κηπίων Τερπάνδρειος, Τετραοίδιος: die Gruppierung von immer einem Pare und einem einzelnen als Nachtrag lässt jeden Zusatz als grobe Interpolation abweisen. Aber Pollux IV 65 hat ausser diesen Namen den ὄρθιος, und niemand kann zweifeln, dass er dieselbe Grammatikertradition gibt. Hinzu tritt Phot. Suid. νόμος· ὁ κιθαρωιδικὸς τρόπος τῆς μελωιδίας ἁρμονίαν ἔχων τακτὴν καὶ ῥυθμὸν ὡρισμένον· ἦσαν δὲ ἑπτὰ οἱ ὑπὸ Τερπάνδρου· ὧν εἰσὶ (εἶς codd) ὄρθιος τετραοίδιος ὀξύς. Auch dies ist dieselbe Tradition: die sehr gute sachliche Ausführung stimmt zu Ps. Plut. 6. Und hier steht der ὄρθιος. Der verbirgt sich also in der Aufzählung der sieben Ps. Pl. 4. Der ὄρθιος kann auch nie gefehlt haben, denn er, und er allein, wird auch sonst auf Terpandros zurückgeführt, bei Ps. Plut. 28 und namentlich Suid. ἀμφιανακτίζειν· τὸν Τερπάνδρου νόμον τὸν καλούμενον ὄρθιον. Demnach wird man ihn mit dem Τερπάνδρειος identificieren, der so wie so nicht zutraf, sobald alle νόμοι terpandrisch sein sollten. Die Personennamen fallen überhaupt fort, denn der ἐρώμενος Καπίων, dem zu Ehren der νόμος καπίων heisst, ist eine durchsichtige Fiktion. Der Name heisst von der Frisur κῆπος κηπίον, sei es, dass es nur so viel war wie κεκαλλωπισμένος, sei es dass die Komposition der bestimmten Frisur ähnlich war: das 'Gärtchen' ist die Frisur, bei der die Haare geschoren wurden, und nur die Löckchen um den Kopf geordnet standen wie die οὖλα σέλινα, die Petersilien, um den Rand des Beetes (Schol. Eur. Tro. 1175); man kennt das sattsam von archaischen Köpfen. Auch σχοινίων, die aulodische Weise, die σχοινοτενής ist, sich endlos wie ein Seil abwickelt, hat einen Σχοινίων erzeugt, und bei dem κωμάρχειος, der τοῦ κώμου ἄρχεται, konnte man an einen Κώμαρχος denken. Eine andere Weise als die sieben wird dem Terpandros nirgend beigelegt: denn Schol. Ar. Acharn. 23 Βοιώτιον· μέλος οὕτω καλούμενον, ὅπερ εὗρε Τέρπανδρος, ὡς καὶ τὸ Φρύγιον, will das letzte gar nicht in den Nebensatz stellen, sondern sagt, ein Gesang, wie das Φρύγιον, von dem ich früher gehandelt habe: das steht noch zu Ritt. 989. Diese Aristophanesscholien muss man immer im Zusammenhange betrachten, da sie ja einem wirklichen Kommentare angehören.

aber wohl ihr Fallen und Steigen. Die Texte, die man singt, sind episch, wobei wir diesen Begriff mindestens so weit fassen müssen wie das heroische Mass reicht, aber man wird nicht fehl gehen, wenn man auch Elegie und Iambus zugelassen denkt.[1] Der homerische Margites zeigt bereits innerhalb des Epos die Einmischung von Iamben, und dass man das nicht auf die Rhapsodik beschränke (wo Xenophanes seinen Sillen die Form des Margites gab): der Margites begann mit der Einführung sei es eines alten Aoeden, sei es eines Kitharoden

ἦλθέ τις ἐς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός
φίλησ' ἔχων ἐγ χερσὶν εὔφθογγον λύρην.[2]

In den Prooemien konnte sich der Kitharode freier bewegen. Auch sie sind denen des Rhapsoden durchaus analog, da sie demselben Bedürfnisse dienen, dem alten Texte, den man vortragen will, etwas auf die Gelegenheit vorauszuschicken, bei der der Künstler auftritt; das ist gemeiniglich eine Huldigung gegen den Gott, an dessen Feste der Agon stattfindet. Unsere homerische Hymnensammlung ist ja nichts als ein Formelbuch für solche Gelegenheiten, eine Sammlung von Prooemien, wie unser Theognisbuch und unser Skolienbuch samt anderen, von denen wir wissen. Thukydides nennt so den in unsern Apollonhymnus hineingearbeiteten Hymnus auf den delischen Apollon: ein Gedicht, das freilich kein wirkliches Prooemium ist, da der Dichter

[1] Den Archilochos in den ἀγῶνες kennt Herakleitos 42 D. Das können auch rhapsodische sein. Entscheidend ist Chamaileon bei Athen. XIV 620c μελωιδηθῆναι (in Musik gesetzt, musikalisch vorgetragen) οὐ μόνον τὰ Ὁμήρου, ἀλλὰ καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου καὶ Φωκυλίδου. Wer so redet, betrachtet Epos Elegie Iambus als von Hause aus recitiert (ob er Recht hat, ist einerlei; in Betreff des Mimnermos hat er Unrecht): was er meint, ist nichts anderes als die Verwendung in der Kitharodie, vielleicht auch der Aulodie.

[2] Ein formell merkwürdiges Stück steht bei Stobaeus Ecl. I 1, 31, von den Herausgebern zerrissen. Es werden in einem langen Satze eine Reihe Götter aufgezählt, deren man bei jedem Werke gedenken soll: das steht in Hexametern. Dann als Schluss ὑμνέωμεν μάκαρας Μοῦσαι φίλαι ἀφθόνοις ἀοιδαῖς. Soll Stobaeus das als etwas Besonderes excerpiert haben? Es ist einfach die Fortsetzung: an die und die Götter soll man denken: also Musen, singt die Seligen. Ob der Vers als ein daktylischer Pentameter und Ithyphallicus aufzufassen ist, oder als — — — ⏑⏑ — — | — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏓, wie ich lieber möchte, ist nicht auszumachen. Inhaltlich ist das Gedicht den homerischen Prooemien am nächsten verwandt; ich denke, es ist ein kitharodisches. Spät wird es wohl sein.

seine eigene Erzählung von der Geburt des Gottes statt der episch-homerischen Recitation giebt.[1] Aber Thukydides hat dieses Gedicht als Prooemium gehört und daher so bezeichnet. Die Sammlung der rhapsodischen Prooemien heisst homerisch; dem entspricht es, dass die kitharodischen nach Terpandros heissen, und jeder besonnene wird sich weder wundern, wenn Herakleides das wörtlich nimmt, noch wird er mehr Gewicht auf diesen Namen legen als auf den Homers. Wir haben noch zwei Reste. Der eine ist sehr gut bezeugt; gleichwohl widerspricht er der Angabe des Herakleides, dass die Prooemien Terpanders episch wären, denn er lautet:

ἀμφί μοι αὖτις ἄναχθ' ἑκαταβόλον
ἀειδέτω φρήν . . . .[2]

Das ist der daktylische Tetrameter, auf den Iamben folgen, ganz wie in den Persern. Das andere ist wegen der Praedicierung des Zeus als ἀρχὴ πάντων im 6. Jahrhundert noch undenkbar, und das Wortspiel mit dem Namen des Prooemiums, ἀρχή, klingt vollends modern; aber unmöglich ist beides im fünften Jahrhundert nicht, und überliefert ist es wahrscheinlich durch Aristoxenos[3]. Jedenfalls ist das Versmass, spondeisch gehaltene

[1] Über den Schluss kann man wegen der Zusammenarbeitung nicht sicher urteilen. Die Schlüsse sind überhaupt durch Varianten, für verschiedene Verwendung, entstellt. Der des Demeterhymnus schliesst, wenn man eine Interpolation mit Bergk (Lyr. II 124) entfernt, mit der Bitte an Demeter πρόφρων ἀντ' ᾠδῆς βίοτον θυμηρέ' ὄπαζε. Für dieses Lied auf sie will er die Belohnung: wenn dann folgt αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς, also zu dem homerischen Vortrage übergehend, so ist das überflüssig und sinnlos: der Verfasser hat seinen Hymnus nicht zu einem Prooemium degradiert. Daran ändert es nichts, wenn der Schluss der andern grossen Hymnen ebenso lautet, oder die beiden hier verbundenen Verse in den Prooemien 30. 31 wiederkehren. Es beweist nur, dass diese Prooemiensammlung die alten Gedichte für ihre Zwecke zugestutzt hat. Am Schlusse von 9 steht eine bare Dublette.

[2] Suidas (Phot. fehlt) ἀμφιανακτίζειν· ᾄδειν τὸν Τερπάνδρου νόμον τὸν καλούμενον ὄρθιον, ὅτι αὐτοῦ (so zu schreiben für ὃ αὐτῶι der Codd. οὗ τὸ der alten Ausgaben) τὸ προοίμιον ταύτην τὴν ἀρχὴν εἶχε ἀμφὶ — φρήν. Dazu stimmte, jetzt entstellt, Schol. Aristoph. Wolk. 594 (ἀμφί μου αὖτε φοῖβ' ἄναξ). Weiteres ist für die Sache nicht notwendig. αὖτε aus Aristophanes einzusetzen haben wir kein Recht, mag es immer einmal αὖτε Ϝάνακτα Ϝεκαβόλον geheissen haben.

[3] Ihn nennt Clemens Strom. VI 11 p. 784 unmittelbar vor dem Citat, so dass man es schwerlich abtrennen kann. Die dorische Harmonie wird dafür bezeugt.

Daktylen, und zwar Pentameter, für die Kitharodie, wenn auch erst die ausgebildete, sehr glaublich:

Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Das klingt wie bei Aischylos

πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾶι σύμφυτος αἰών

und grade dieses Lied wird sich als beeinflusst durch den kitharodischen Nomos herausstellen.

Die τάσις, in der der Kitharode sang, konnte noch immer dieselbe für das Vorspiel und das folgende Hauptstück sein. War sie es nicht, so ergab sich bereits eine auch musikalisch wichtige Zweiteilung, und die Musik wird allmählich ebenso fortgeschritten sein wie das Versmass. Stabilität der Form durch zwei Jahrhunderte, Gleichartigkeit aller 'terpandrischen' Nomen wird kein Verständiger glauben. Die Betrachtung der einzelnen Teile des ausgebildeten Nomos wird unten einige Rückschlüsse gestatten. Halten wir uns aber zunächst an die Hauptsache.

Es ist eigentlich selbstverständlich, in welcher Richtung sich die entscheidende Neuerung bewegen musste. Der Tag musste kommen, an dem ein Kitharode wagte von dem überlieferten Epos ganz abzusehen, sich selbst die Verse zu machen und dementsprechend eine wirkliche Melodie für seinen ganzen Gesang zu erfinden. Er konnte dann die Versmasse wählen, die ihm behagten, konnte wechseln und so die Konkurrenz mit der grossen Musik der blühenden chorischen Dichtung aufnehmen. Ja er musste musikalisch Höheres erreichen, denn er sang selbst, begleitete selbst. Die Rücksicht auf den sprachlichen Accent war er gewohnt zu nehmen; er brauchte nicht die Krücke der Responsion, der wiederkehrenden Melodie: er lieferte ein durchkomponiertes gewaltiges Musikstück; das war mehr als selbst ein pindarischer Dithyrambus. Und da er in den Teilen seines Vortrages, die zu begrenzen in seiner Hand stand, Versmass, Takt, Tempo, Stimmung (ἁρμονία, ῥυθμός, ἀγωγή, ἦθος) nach Bedarf wechseln konnte, war seiner Virtuosenkunst keine Grenze gezogen. Wohl mochte das einen Sturm des Unwillens von Seiten der Anhänger des Alten entfesseln: dass der Sieg dem mutigen Künstler gehören musste, kann dem Nachlebenden nicht zweifelhaft sein. Freilich, jetzt hielt sich das kitharodische Werk nicht an einen Nomos, es war sich selbst Gesetz. νόμος bedeutete doch nur

Weise, und es hatte dementsprechend auch νόμοι für den Flötenvortrag (αὐλητικοί) und für den Gesang zur Flöte (αὐλωιδικοί)[1] seit alters gegeben. Jetzt war jedes neue kitharodische Musikstück ein neuer νόμος, kein Gesetz, sondern ein Satz, und so kam es zu dem an sich widersinnigen Gebrauche, dass Nomos der Name für das Gedicht des Kitharoden ward. Es hat denn auch den späteren Erklärern Mühe genug gemacht.[2] Den entscheidenden Schritt getan zu haben, ist das Verdienst des Phrynis. Aber wiederum ist nicht anzunehmen, dass sofort der spätere Nomos in seiner Vollständigkeit hervortrat, sondern auch das ist Schritt für Schritt gegangen. Wenn ein Künstler sichs getraute, selbst als νομοθέτης, als νόμου ποιητής aufzutreten, so blieb die Mehrzahl selbstverständlich bei der alten Praxis, die ihr keine poetische Leistung abforderte. Noch um das Jahr 426 konkurrieren Moschos und Dexitheos in dem alten terpandrischen βοιώτιος νόμος als Kitharoden, Chairis tritt als Aulet im ὄρθιος auf (Ar. Acharn. 13 ff.). Selbst an den Nomen des Timotheos beobachtete Herakleides eine Entwicklung; aber dieser vollendet doch die Gattung. Von diesem neuen Nomos besitzen wir nun Beschreibungen, die nicht falsch sein können, da sie aus den Zeiten stammen, in denen diese Kitharodie blühte. Sie müssen auf die Perser zutreffen und verlangen schon deshalb hier einen Platz.

Proclus Chrest. 320ª, 33. ὁ νόμος γράφεται μὲν εἰς Ἀπόλλωνα, ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπ᾽ αὐτοῦ· νόμιμος (das war νόμιος) γὰρ ὁ Ἀπόλλων ἐπεκλήθη· ὅτι τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν καὶ λύραν ἀιδόντων τὸν νόμον Χρυσόθεμις Κρὴς πρῶτον στολῆι χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ἦισε νόμον καὶ εὐδοκιμήσαντος

[1] Es konnte gar nicht ausbleiben, dass so allgemeine Namen wie ὄρθιος auch auf Flötenweisen passten und angewandt wurden; dadurch entstanden Zweideutigkeiten und Irrtümer. Wenn ein Βοιώτιος νόμος der Kitharodie bestand (der gewiss nicht von dem Lesbier stammte, sondern eher im Gegensatze zu ihm benannt war), so waren die Flötenspieler andererseits so häufig Boeoter, dass man bei ihm eher an Flöten dachte u. dgl.

[2] Treffend reden natürlich Platon (oben S. 77) und Herakleides. Halsbrechend ist die Kombination mit Apollon νόμιος bei Proclus, kindisch die Motivierung ὅτι πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα ἦιδον τοὺς νόμους in den aristotelischen Problemen 19, 28. Wenn Clemens Str. I 365 im Erfinderkatalog schreibt μέλος πρῶτος περίεθηκε τοῖς ποιήμασι καὶ τοὺς Λακεδαιμονίων νόμους ἐμελοποίησε Τέρπανδρος, so hat er aus eigener Unwissenheit verdorben, was etwa hiess νόμους ἐποίησεν ἐν Λακεδαίμονι.

αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος· δοκεῖ δὲ Τέρπανδρος μὲν πρῶτος τελειῶσαι τὸν νόμον ἡρώιωι μέτρωι χρησάμενος, ἔπειτα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος οὐκ ὀλίγα συναυξῆσαι, αὐτὸς καὶ ποιητὴς καὶ κιθαρωιδὸς γενόμενος.[1] Φρῦνις δὲ ὁ Μυτιληναῖος ἐκαινοτόμησεν αὐτόν· τό τε γὰρ ἑξάμετρον τῶι λελυμένωι συνῆψε καὶ χορδαῖς τῶν ἑπτὰ πλείοσιν ἐχρήσατο. Τιμόθεος δὲ ὕστερον εἰς τὴν νῦν αὐτὸν ἤγαγε τάξιν. ἔστιν οὖν ὁ μὲν διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῶι θεῶι, καὶ σεσόβηται μὲν καὶ τοῖς ῥυθμοῖς, [καὶ] ἁπλουστέραις δὲ (so die Vulgata vor Bekker; ἁπλουστέρως Marcian.) κέχρηται ταῖς λέξεσιν. ὁ δὲ νόμος τοὐναντίον διὰ τῶν ἠθῶν (θεῶν von Schott verbessert) ἀνεῖται τεταγμένως καὶ μεγαλοπρεπῶς καὶ τοῖς ῥυθμοῖς ἀνεῖται καὶ διπλασίαις ταῖς λέξεσι κέχρηται. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ταῖς ἁρμονίαις οἰκείαις ἑκάτερος χρῆται, ὃ μὲν γὰρ τὴν (τὸν verb. von Sylburg) φρύγιον καὶ ὑποφρύγιον ἁρμόζεται, ὁ νόμος δὲ τῶι συστήματι τῶι τῶν κιθαρωιδῶν Λυδίωι.[2]

Sehen wir hier ab von der Hypothese über die Entstehung, die den Apollon ganz verkehrt hereinzieht, teils um der nun den Leuten unbequemen Etymologie willen, teils um die Kitharodie für Delphi in Beschlag zu nehmen, eine Fiktion, die ich hier nicht weiter verfolge,[3] so bleiben Angaben über die Musik, die wir nicht kontrollieren können, über das Kostüm, die notorisch richtig sind, die Sprache, die oben betrachtet sind, und über das Versmass, die Verbindung der Hexameter mit den freien, d. h. von jeder

[1] Arion ist nach Herodot Kitharode und zugleich Erfinder des Dithyrambus; diese Leistung pflegt ihn in eine andere Reihe zu rücken; Herodot denkt ihn sich offenbar als διδάσκαλος des Chores die Leier spielend, und das wird auf den pindarischen Dithyrambus zugetroffen haben.

[2] Es kann sein, dass die zwei ἀνεῖται nicht ursprünglich sind; aber für den Sinn verschlägt das nichts. Sonst ist nur durch unbedachte Willkür geändert worden. σύστημα ist der Aufbau des Instrumentes; der Gebrauch ist in solcher Litteratur ganz gewöhnlich, vgl. oben S. 72. Der lydische Aufbau ist eben die κιθάρα ἀσιᾶτις oben S. 77.

[3] Um den Anschluss an den delphischen Apollon und den Päan, der doch notorisch Chorlied ist, zu gewinnen, muss Chrysothemis, der zur kretischen Besiedelung Delphis gehört (eigentlich Κρισόθεμις von Κρῖσα; in meinen Choephoren S. 252), zum Einzelgesange übergehen. Durch Konfusion des angeblich ältesten Nomos mit seiner späteren Gestalt heisst es bei Clemens Str. I 365 im Erfinderkatalog νόμους πρῶτος ἦισεν ἐν χορῶι καὶ κιθάραι Τιμόθεος, Worte, bei denen sich so niemand etwas denken kann.

Responsion und jedem herrschenden Masse gelösten Rhythmen. Das stimmt genau zu den Persern. Es wird auch sonst bestätigt,[1] namentlich durch ein aristotelisches musikalisches Problem, das die besonders hohe Kunst des Vortrages betont.[2] Herakleides sagt, Timotheos hätte seine ersten Nomen noch hexametrisch gehalten (Ps. Plut. 4). Das darf man nicht bezweifeln; aber ebensowenig, dass schon vor ihm andere Masse versucht waren. So haben wir es ja in den terpandrischen Prooemien gefunden; auf dasselbe deutet, was unten von der Tragödie gesagt werden wird. In der Aufnahme der ἀπολελυμένα, dem Ersatze der στροφή durch die ἀναβολή, die technischen Ausdrücke der alten Zeit zu brauchen, war übrigens der Dithyrambus vorangegangen;[3] das mag den Kitharoden für ihre neuen Rhythmen vorbildlich gewesen sein: sonst hat umgekehrt die Kitharodie auf die Flötenmusik gewirkt, denn sie war nie strophisch gewesen.

Über die Teile des Nomos lernen wir durch Proklus nicht mehr. Da tritt zum Glück ein Zeugnis ein, das Pollux 4, 66 er-

[1] Hephaest. π. ποιήμ. XII Consbr. ἀπολελυμένα δὲ ἃ εἰκῇ γέγραπται καὶ ἄνευ μέτρου ὡρισμένου, οἷοί εἰσιν οἱ νόμοι οἱ κιθαρωιδικοὶ Τιμοθέου. Dass der Metriker mit Timotheos exemplifiziert, ist wieder ein Beleg dafür, dass die Grundlage dieser Doktrin frühalexandrinisch ist.

[2] XIX 15 διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ὠιδαί, αἱ χορικαί; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἤδη μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνασθαι, ἡ ὠιδὴ ἐγίνετο μακρὰ καὶ πολυειδής. καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῆι μιμήσει ἠκολούθει ἀεὶ ἕτερα γενόμενα. Die Präterita stehen, weil von der Zeit gehandelt wird, in der sich der Nomos entwickelte, während die Chorgesänge noch strophisch waren. Das ist die Zeit des Phrynis. Im Folgenden wird nämlich gesagt, dass die Dithyramben, seit nicht Dilettanten (ἐλεύθεροι), sondern gewerbsmässige Tänzer (ἀγωνισταί) auftreten, die Responsion ebenfalls hätten fallen lassen, und schliesslich werden die Lieder ἀπὸ σκηνῆς des Dramas den Chorliedern entgegengesetzt: die gibt es auch erst nach Phrynis.

[3] Den Terminus ἀναβολή, vergleichbar der λέξις εἰρομένη, wendet Aristoteles Rhet. III 9 in seiner Stilistik so an, dass er auch für Timotheos belehrend wird: die Perser zeigen diese Komposition nicht bloss in der Metrik, sondern auch in der λέξις. Ebenda citiert Aristoteles ein Witzwort des Chiers Demokritos (1409 b 25) εἰς Μελανιππίδην ποιήσαντα ἀντὶ τῶν ἀντιστρόφων ἀναβολάς

οἷ τ' αὐτῶι κακὰ τεύχει ἀνὴρ ἄλλωι κακὰ τεύχων·
ἡ δὲ μακρὰ 'ναβολὴ τῶι ποιήσαντι κακίστη.

Parodie auf Hesiod. Erg. 265. 6. Demokritos selbst galt als einer der ärgsten ἐκλελυμένοι der neuen Musik, Eupolis Bapten 8 und was Meineke citiert, Philodem *de mus.* p. 16 und 80 K. Welche Gattung er kultivierte, wird nirgends gesagt; aber die Ionier pflegen Kitharoden zu sein. Da er den Melanippides kritisiert, rückt man ihn möglichst hoch hinauf.

halten hat μέρη τοῦ κιθαρῳδικοῦ νόμου Τερπάνδρου κατανείμαντος ἑπτά, ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.[1] Niemand wird dem mehr entnehmen, dass der alte Terpandros persönlich diese sieben Teile auch nur gekannt hätte: sie gehören dem ausgebildeten Nomos an, und mit dem hat er nur als Stifter der Kitharodie etwas zu tun. Aber um so sicherer verlangen wir, die Gliederung in den Persern zu finden.

Die ἀρχά, das Prooemium, erklärte sich immer selbst. Die Übereinstimmung mit der epischen Sitte ist schon konstatiert. Den dem Nomos eignen Namen liefert eins der „terpandrischen“ Prooemien (oben S. 92). Wir besitzen noch zwei solcher Eingänge sogar mit der Musik. Der eine zeigt jene iambischen Tetrameter, die uns bei Timotheos in der Erzählung viel begegnet sind, nur hier ganz normal gebaut

ἄειδε Μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων ἐμὰς φρένας δονείτω.

Das zweite hat das heroische Mass, das wir vor allen erwarten, aber mit trochäischer Klausel

Καλλιόπεια σοφὰ Μουσῶν προκαθαγέτι τερπνῶν
καὶ σοφὲ μυστοδότα Λατοῦς γόνε Δήλιε παιάν
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.[2]

Das werden spätere Produkte sein; dafür stammen sie aus der musikalischen Praxis. Sie sind der Art, dass sie sich beliebig vor jeden Nomos schieben liessen, und selbständig waren ja die terpandrischen Prooemien, und auch Timotheos hat deren eine grosse Zahl verfasst. Von seinen Persern ist der erste erhaltene

[1] Die Lesung ist durch Bethe jedem Zweifel entrückt; auch über sie war unverantwortlich viel gefaselt.

[2] Erhalten in den Auszügen musikalischer Handbücher, die in zwei Exemplaren erhalten sind, C. v. Jan *Music. script. suppl.* 44, eine Photographie des Marcianus hinter den Musici. Th. Reinach *Rev. des ét. Gr.* IX, der den hellenistischen Ursprung der Musik aus der Beachtung der Accente gezeigt hat. Die Noten bezeichnen nur die Höhe, nicht die Dauer des Tones. Über den Takt steht zu dem ersten Dimeter ἴαμβος; er ist rein; zum zweiten σπονδεῖος ἴαμβος βακχεῖος; damit sind nur die Füsse ohne Verständnis des Masses bezeichnet. Zu dem zweiten Prooemium steht: συζυγία κατὰ ἀντίθετον, ὁ ποῦς — ◡ καὶ ◡ —, γένος διπλάσιον, ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος. Daraus kann ich nur abnehmen, dass abgeteilt war — ◡◡ — ◡́◡ — — | — ◡◡ — ◡◡ — — | — ◡ — ◡ — ◡ — ∧; d. h. der Hexameter war ein ‘ionischer’ Tetrameter. Wie sehr die modernen musikalischen Umschriften abweichen, zeigt ihre Zusammenstellung bei Reinach. Auffällig ist, dass das erste ionischen Dialekt zeigt. Ionisch ist ein lyrischer Vers bei Aristoxenos Oxyrynch. IX Col. 2 18.

Vers bereits Ankündigung des Themas. Ich vermute daher, er hob erst die μεταρχά an, denn Polybios konnte erst einen Vers mit bezeichnendem Inhalt brauchen und durfte eine ἀρχά, wie die eben vorgelegten, ruhig unberücksichtigt lassen. So wäre denn die μεταρχά das Prooemium, das für die Erzählung gemacht war, vergleichbar den doppelten Prooemien der Rhetoren, entstanden, weil sich die ἀρχά bereits verselbständigt hatte. Was κατατροπά und μετακατατροπά bedeuten, bleibt weiter unklar, da die Perser sie uns nicht mehr zeigen. Ich wüsste nicht, wie man eine Vermutung über sie begründen sollte. Dagegen ist über den Nabel endgiltig entschieden, und es verstand sich eigentlich immer von selbst, dass er den Hauptteil bezeichnen musste, die Erzählung, die an die Stelle des Stückes aus Homer getreten war.[1]

Am Schlusse kann man sich kaum je dabei beruhigt haben, dass das homerische Stück einmal abbrach; der Kitharode musste sein Abtreten, sei es auch mit wenigen formelhaften Worten bezeichnen. In der Tat besitzen wir noch den Rest eines solchen Schlusses, den unser Berichterstatter nicht ἐπίλογος (was aber wie προοίμιον schon von der ältesten Rhetorik übernommen ist), sondern ἐξόδιον nennt. Aelius Dionysios stellt zusammen die ἀρχὴ κιθαρωιδικοῦ ἐξοδίου

ἀλλὰ ἄναξ μάλα χαῖρε[2]

die eines rhapsodischen, νῦν δὲ θεοὶ μάκαρες τῶν ἐσθλῶν ἄφθονοι ἐστέ,[3] eines komischen καλλιστέφανος,[4] eines tragischen πολλαὶ

[1] Der Nabel ist für den Griechen nicht ein Punkt, sondern die Mitte, das Mittelstück, so vom Joche (Ω 273), so auch in der Schlachtreihe (Pollux I 126). Danach möchte man annehmen, dass der Name im Nomos einmal wirklich dem Mittelstück gegeben ward, also als der Kitharode nur ein προοίμιον vorausschickte, ein ἐξόδιον folgen liess. Wenn ein terpandrischer Nomos τετραοίδιος hiess, so liegt es nahe, die vier Gesänge auf vier Teile zu beziehen, also bereits eine über die primitiven drei (denen der aulodische νόμος τριμελής oder τριμερής entspricht) gesteigerte Gliederung. Welches aber das vierte Glied war, mag ich lieber nicht vermuten.

[2] Man muss sich den Artikel des Aelius Dionysius zusammenstückeln aus dem reichsten direkten Auszuge des Eustathius zu B 360, Hesych ἀλλ' ἄναξ und νῦν δὲ θεοί, Zenob. Paris. νῦν δὲ θεοί (interpolierte Glosse). Hier steht am vollständigsten ἀλλ' ἄναξ μάλα χαῖρε, bei Eustathius ἀλλὰ ἀλλ' ἄναξ, d. h. in der Handschrift stand die Partikel mit und ohne Elision. Die Verse waren natürlich Hexameter.

[3] Das ist also als Homerfragment zu führen, so gut wie die Hymnen, deren Schlüsse wie δίδου τ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον (nachgebildet von Kallimachos 1 und Theokrit 17) die Funktion der Exodien selbst erfüllen: sie sind dann

μορφαὶ τῶν δαιμονίων;[1] auch ἐξόδιοι νόμοι der Flötenspieler, d. h. die zu dem komischen Exodion gehörige Melodie, erwähnt schon Kratinos[2]. Der Kitharode schloss also mit einem Gebete an Apollon; so tut es Timotheos noch in den Persern, die doch an einem Poseidonfest gesungen wurden. Er hat den Epilog mit dem vorhergehenden Teile inhaltlich verbunden; wird doch schon an dessen Anfange Apollon angerufen; aber das Versmass sondert die letzten vier Verse ab, und die Musik wird es noch deutlicher gemacht haben. Gewiss hat sich das Exodion ebenso erst allmählich in zwei Stücke gespalten wie das Prooemium in ἀρχά und μεταρχά.

Den Epilog konnte man sich denken: um so grösser war die Überraschung, dass sich nun die Sphragis als ein Teil offenbarte, durch den der Dichter seinem Werke sein Siegel, seinen Stempel aufdrückte: er redet von sich, er nennt sich. Das tritt so unvermittelt an den Omphalos heran, wie nur erträglich ist, wenn eine Gliederung fest eingebürgert ist — wir konnten ja auch

nicht mehr eigentliche Prooimia; denn es kann nicht wohl die Rhapsodie daran ansetzen. So konnte 30 als Gebet bei den attischen Hephaistien gesprochen oder auch gesungen werden; der Segenswunsch galt dann der Gemeinde; ebenso 15 an den Herakleen. Aber mit dem bequemen αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς war der Übergang immer zu machen.

4 Meineke, der dies Fragment unter den incerta, wie es scheint, vergessen hat, nimmt zu Kratinos II 230 mit Recht an, dass Nike angerufen war, d. h. der Dichter um den Sieg bat. Da es anapaestisch ist, wird es dem Chore gehören. Bei Menander IV 282 musste dafür der Trimeter eintreten; da sprach eine Person. Von wirklichem Siege konnte in der Technitenzeit häufig nicht die Rede sein; da trat die Bitte um Beifall ein: was Kaiser Augustus auf dem Totenbette anführte (Sueton 99) hatte er im Theater hinter den griechisehen Komödien so oft gehört wie das plautinische *plaudite*.

1 Genauer stimmt die Bitte um Sieg ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη etc., die wir hinter mehreren euripideischen Tragödien lesen; aber der Grammatiker wusste wohl, dass das erst Schauspielerzusatz war. Euripides hat sich nicht gescheut, Verse, die er einmal sinnvoll erfunden und verwandt hatte, formelhaft zu verwenden; natürlich haben sie sich auch unberechtigt den Schlüssen zuweilen angesetzt. Sophokles hat vielleicht (denn wir haben nicht das Material auch nur von Wahrscheinlichkeit zu reden) immer lieber neue Verse gemacht; aber als verständiger Praktiker auch triviale, die verhallen konnten und sollten, während die Zuschauer lärmten. Und so sind schon die Schlussverse der Choephoren ein Gemeinplatz. Es ist pervers das zu verschleiern oder zu schelten. Die ältere Form, der inhaltlich motivierte feierliche Abzug und der κῶμος in der Komödie, stand freilich poetisch und scenisch höher.

2 Suid. ἐξόδιοι νόμοι. Es ist das Lied zum Abzuge der χοροὶ ἀνδρῶν und παίδων, d. h. der Dithyramben.

sofort aus den wenigen Bruchstücken des Timotheos zwei analoge Selbstbezeugungen heranziehen (oben S. 65). Es war in der Rhapsodie auch etwas Analoges zu der Sphragis schon vorher vorhanden: derart ist die Partie des delischen Hymnus, in der der blinde Sänger aus Chios um freundliches Gedächtnis bei seinem Publikum bittet. Er selber wird vermutlich einst auch seinen Namen genannt haben, der fallen musste, weil er nicht Homer war. Und ebenso zeigt der Hymnus des Kallimachos an Apollon eine persönliche Sphragis, wenn auch keine Selbstvorstellung, und einen Epilog.[1]

Eine Sphragis will auch Theognis durch ein σόφισμα seinen Versen aufgedrückt haben, so dass sie ihm keiner stehlen könnte (19); was das war, ist unklar, aber die Absicht spricht er aus, die auch die Kitharoden geleitet hat, wie sie lange vorher den Phokylides und Demodokos dazu trieb, ihren Sprüchen den eignen Namen voranzuschicken.[2] Gerade die Kitharoden, von denen man eigene Gedichte gar nicht verlangte, hatten Veranlassung, ihre Werke zu stempeln, seit sie nicht dem oder jenem Nomos sich unterordneten, sondern selbst einen machten: den mochten dann andere befolgen, aber dem Nomotheten die Ehre nicht rauben. Die Litteraturgeschichte hat in diesen Partien reiche und wertvolle Angaben finden können.

Aber das Wichtigste bleibt immer der Omphalos, sowohl metrisch als poetisch. Metrisch vergleichen wir ihm zunächst die Arien der Tragödie, nicht respondierende, also durchkomponierte Stücke, wie z. B. die Lieder der Iokaste und Antigone in den Phoenissen, der Elektra und des Phrygers in dem Orestes; von denen geht der Weg weiter zu der hellenistischen Lyrik und den plautinischen Cantica. Das metrische Schema einer Partie, wie z. B. der, wo der Schiffbrüchige ertrinkt, könnte ganz wohl plau-

[1] Es könnte ja ein kitharodischer Nomos sein, dem Versmasse nach, und so seine andern Hymnen. Sie sind es nur nicht. Die andern haben überhaupt nichts Vergleichbares, und der Dichter, der in dem Apollonhymnus das Wort führt, ist Leiter einer komplizierten gottesdienstlichen Handlung. Er kommandiert einen Knabenchor, der die Leier spielt und tanzt. Und eine Gemeinde ist da, die auf sein Kommando ἰὴ παιάν ruft. Unbegreiflich, wie jemand dabei an Kitharodie denken kann. Übrigens wäre es verkehrt, diese Handlung für real zu halten. Sie existiert ebenso in der Phantasie wie die des Adonis von Bion.

[2] Dass die Schlussgedichte, mit denen römische Dichter öfter ein Buch als ihr Eigentum stempeln, hellenistischem Brauche folgen, ist möglich, aber unerweislich.

tinisch scheinen. Freilich ist Dithyrambus und Drama samt aller ihrer Descendenz dadurch gesondert, dass nicht die Kithara, sondern die Flöte die Musik machte.[1] Aber ausserhalb des Dithyrambus, der erst in seinem letzten Stadium dem immer überwiegenden Chorgesange Einzellieder eingefügt hat,[2] hat es so viel wir wissen im 5. Jahrhundert keine bedeutende Aulodie gegeben, aus der sich die Einführung der durchkomponierten Arien in die Tragödie erklären könnte, die ausserdem zeitlich mit der Blüte der Kitharodie zusammenfällt. Daher ist es wahrscheinlich, dass Timotheos auf Euripides gewirkt hat, wie andererseits die Beeinflussung der Kitharodie durch das Drama oben bei der Metrik anerkannt werden musste. Bemerkenswert ist, dass Euripides in der Antiope geradezu eine Kitharodie als besonderes Schmuckstück eingelegt hat[3] (oben S. 76). Dasselbe hatte Sophokles schon viele Jahre früher im Thamyris getan und selbst die Rolle des Kitharoden übernommen: er ist gegen Phrynis also nicht ablehnend gewesen.[4] Endlich bezeichnet der Euripides der Frösche (1282) aischyleische Lieder als gestohlen aus den kitharodischen Nomen: phlattothrat ist ja der Ton der Saite. Unter diesen Liedern steht zuerst das erhabenste, das wir überhaupt besitzen, das erste des Agamemnon. Das hebt mit Daktylen an, darunter solchen, wie sie auch in dem einen terpandrischen Prooemion sich finden (oben S. 93). Es folgen trochäische Strophen mit Einmischung wieder eines daktylischen Pentameters; denen sind die

[1] In Delphi trägt im zweiten Jahrhundert ein Musiker ein κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου vor, Bull. Corr. Hell. 18, 89. Er sang also eine eigene oder fremde Transposition aus der Flötenmusik oder wohl besser eine neue Komposition eines berühmten Liedes. Die Bakchen enthalten keine Monodie.

[2] Für diese zeugt genügend die Parodie des Plutos, Karion und der Chor.

[3] Er suchte in seiner letzten Zeit nach solchem fremden musikalischen Zierrat. Der Phryger singt den νόμος ἁρμάτειος, Or. 1384, den die Grammatiker schon vor Didymos nicht zu erklären wussten: so verschollen war die Musik; aber eine phrygische Flötenweise war es sicher. In der Hypsipyle sang die Heldin als Kinderfrau zu den κρόταλα, was die Frösche parodieren. Schon früher hatte Euripides in der Andromache eine Elegie eingefügt: das war eine αὐλῳδία. Ebenso der νόμος βακχεῖος Hek. 685.

[4] Vita § 5 Michaelis, Athen. I 20f. Daher die Hexameter Fg. 221, die Immisch, Klaros 155, treffend gegen die Bedenken verteidigt hat, denen auch ich nachgegeben hatte. Zur Sühne will ich auch meine Konjektur widerlegen, die mir nötig schien, weil ich nicht wusste, dass ἐριχθόνιος für Ἑρμῆς gesagt werden konnte. Das steht im Etymologicum *s. v.*

Masse eines der späteren Prooemien vergleichbar (oben S. 97). Dann viele Strophen in iambischem Masse, nicht ohne starke Anaklasen, choriambisch glykoneisch, wie in den Persern. Man kann schon um dieser Versmasse nicht umhin zu denken, dass schon damals, also noch ehe Phrynis in Athen gesiegt hatte, die Kitharodie nicht mehr rein daktylisch war. Freilich bindet der Tragiker, der für die Flöte komponiert, alles durch Responsion, noch keine Spur von ἀπολελυμένα. Und sein daktylischer Teil ist durch den Refrain mit αἴλινον gebunden. Der weist von der Kitharodie fort, in andere gottesdienstliche Poesie. Mit dem αἴλινον des Apollon beginnt das grosse Chorlied von den zwölf Taten des Herakles bei Euripides; dies zeigt hinter seinen Strophen einen rhythmischen Refrain, eine Erscheinung, die es mit zwei andern Liedern des Aischylos teilt, darunter das zweite des Agamemnon, das wieder ganz iambisch ist. Und die erste Strophe im Herakles, der ebenfalls überwiegend Iamben folgen, steht im Versmass den Iamben der Perser besonders nahe.[1] Direkter Zusammenhang der Kitharodie ist eben so sicher ausgeschlossen wie die metrischen Anklänge wichtig sind: wir ahnen hinter beiden damals modernen Gattungen eine reiche rituelle Dichtung und Musik.

Das erste Lied des Agamemnon giebt in seinem iambischen Teile eine Erzählung, nicht ohne eingelegte Rede. Der Erzähler schildert, er verweilt bei einzelnen Situationen, am Ende bricht er plötzlich und kurz ab. Das ist derselbe Stil der Erzählung wie in den Persern. Was eben von der Metrik gesagt ist, wird vor dem allzuraschen Schlusse zurückhalten, dass Aischylos direkt unter dem Einflusse kitharodischer Gedichte stünde; und die Chorlieder des Bakchylides, die von den Grammatikern Dithyramben genannt worden sind, zeigen eine ähnliche Weise der lyrischen Erzählung. Aber allerdings wird auch für diese erzählenden 'Dithyramben' und ihre Vorläufer die älteste und vornehmste musikalische Behandlung des Epos vorbildlich gewesen sein. Rhapsode und Kitharode trugen beide immer nur Bruchstücke des Epos vor, "Rhapsodien". In wie weit eine Rhapsodie poetisch eine Einheit war oder schien, war verschieden: es lag in der Natur der Sache, dass das Publikum eine wirkliche Geschlossenheit der Erzählung nicht erwarten konnte. Die reglemen-

[1] Eurip. Her. 349 mit meiner Erklärung und Choriambische Dimeter S. 895.

tarischen Vorschriften über Rezitation des Homer im inhaltlichen Anschluss (ἐξ ὑπολήψεως) oder gar auf Grund eines offiziellen Exemplares sind durch diese Umstände notwendig geworden.[1] Das hat den Erfolg gehabt, dass die poetische Erzählung der Griechen den Anforderungen an Geschlossenheit, die wir stellen, und die Aristoteles stellt, selten genügt.[2] Wie sehr das auch für die Chorlieder zur Flöte gilt, zeigen Theseus und Ἠίθεοι des Bakchylides, noch weit mehr seine Antenoriden, die nur durch den engen Anschluss an ein episches Vorbild überhaupt entschuldigt werden können.[3] Spätere Epik hat mit Raffinement diese Abgerissenheit nachgebildet. Theokrits Hymnus auf die Dioskuren, sein Herakliskos, das kunstreiche Epyllion, das man Ἡρακλῆς λεοντοφόνος nennt, und auch die Megara können nur auf der Basis dieser Betrachtung gewürdigt werden.[4] Als nun die Kitharoden ein Gedicht eigener Fabrik an die Stelle einer homerischen Rhapsodie setzten, war ihnen diese für die innere Form ihrer Erzählung immer noch massgebend, mochten sie auch die Hexameter durch freie Iamben ersetzen. Die Perser brechen so gewaltsam ab wie die Διομήδους ἀριστεία.

Neben der terpandrischen Kitharodie stand das Chorlied des Stesichoros, auch dies eine Verarbeitung des epischen Stoffes für musikalischen Vortrag, auch dies Erzählung. Von Stesichoros haben wir keine Vorstellung; von den ältesten Gedichten, die man Dithyramben nannte, weil sie heroische Stoffe behandeln, wie denen des Xenokrates von Lokroi[5], auch nicht. Wohl aber zeigt uns

[1] Daher das schwere und ungelöste (am wenigsten durch die Schneeballhypothese einer Urilias lösbare) Problem, wie jemand darauf kommen konnte, Epen von vielen tausend Versen zu verfertigen. Und unsere Ilias ist doch ein Epos, für ihre Zeit eine Einheit gewesen, die von Kitharoden und Rhapsoden zerstückelt ward.

[2] Auch hier machte die Tragödie Epoche: sie erst liefert ein wirkliches ἕν, ἔχον καὶ ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος. Daher hat sie auch erst wirklich erreicht, dass ein Gedicht einen festen Titel bekommt. Der Titel ist das Einzige, was Timotheos mit Aischylos direkt gemein hat. Im Speziellen ist es gleichgiltig; aber dass er seine νόμοι nach Personen nennt, ist unmittelbarer Einfluss der Tragödie.

[3] Textgesch. der Lyr. 42.

[4] Die ihre Integrität verteidigen, pflegen dem Dichter noch weniger gerecht zu werden als die sie leugnen. Aber das kann nicht kurz dargelegt werden; immerhin mag sich ein Nachdenkender, sobald er den richtigen Standpunkt hat, von selbst zurechtfinden.

[5] Jetzt pflegt man den Dichter Xenokritos zu nennen; das beruht auf zwei

Bakchylides geradezu so fragmentarisch-rhapsodische Erzählungen, und nicht nur er, sondern auch Pindaros erzählen in ihren lyrischen Gedichten, rechten Gelegenheitsgedichten, so viel, dass die Modernen sich darüber oft verwundern. Keineswegs immer gelingt es ihnen, die Erzählung für unser Gefühl organisch einzuordnen, auch nicht sie in sich abzurunden. Erzählung ist nicht nur in den umfänglichen Chorliedern der ältesten Tragödie, gerade in seiner letzten Zeit legt Euripides erzählende Lieder ein, die den sogen. Dithyramben des Bakchylides am nächsten kommen. So verkehrt es wäre, dies alles aus dem terpandrischen Nomos abzuleiten, so notwendig ist es, die Analogie zu erfassen, anzuerkennen, dass diese ganze Lyrik Erzählung liefert, weil sie erzählen muss, weil sie die Fortsetzung Homers ist. Timotheos hat einen grossen Teil seines Omphalos auf Reden verschiedener Personen verwandt; erst mit diesen kommt Gefühl und Stimmung hinein, das was wir besonders lyrisch nennen. Die dramatische Charakteristik geht so weit, dass die Einheit des Tones aufgegeben ist; wenn der König erhaben ist wie ein tragischer Held, sinkt der Phryger zur Komödie hinab. Aristoteles kann Timotheos und Philoxenos als Belege karikierender Darstellung citieren. Gewiss ist der Abstand hier sehr viel weiter als der den Phryger des euripideischen Orestes von den andern Personen jenes Dramas trennt oder die Kilissa der Choephoren von Klytaimestra. Aber es ist nur ein gradueller Unterschied. Und die Einführung der Redenden, so seltsam sie, wenn man's unbefangen ansieht, im Chorgesang ist, begegnet uns nicht nur im ersten Chorliede des Agamemnon (dort ganz wundervoll: eingeführt wird ja der schwache wohlmeinende Heros, den wir sich durch dieselben Eigenschaften später den Untergang bereiten sehen), sondern ebenso bei Bakchylides und Pindar. Dieser, der freilich für Ethopoeie wenig begabt war, hat z. B. in der vierten Pythie einen grossen Teil seiner Erzählung der Medeia in den Mund gelegt; wir vergessen es nur sehr leicht beim Lesen wegen der Gleichförmigkeit

Stellen, in dem Auszuge aus der πολιτεία Λοκρῶν des Aristoteles (Herakl. 60) und den Pindarscholien (Quelle Kallimachos) Ol. 10, 17. In der Schrift des Ps. Plutarch, wo der Name dreimal vorkommt, schwanken die Handschriften zwischen Ξενόκριτος Ξενόκροτος Ξενοκράτης. Diese letzte Form giebt Diogenes Laertius IV 25 aus Aristoxenos: das steht aber in dem Homonymenkatalog, ist also gesichert, und selbst wenn die Verwirrung alt ist, wird man der Form zu folgen haben, die Aristoxenos gab.

des Tones. Wer die Dinge unbefangen ansieht, wird nicht verkennen, dass für die chorische Lyrik Erzählung und für die Erzählung Einführung direkter Rede so sehr Gesetz der griechischen Poetik ist wie es überhaupt poetische Gesetze giebt. Auch hierin ist Homer der Vater der Poesie: es dauert der Stil des ionischen Epos. Denn in diesem sind ja die Reden ein so wichtiger Bestandteil, dass Aristoteles bekanntlich Homer nicht unter das διηγηματικὸν γένος rechnet, sondern unter das μεικτόν, dem die verständige antike Poetik die theokritischen Gedichte auch zurechnet, einerlei, ob sie direkt mimisch sind (2. 3. 4. 5.), oder einen Erzähler einführen (1. 6.). Wer von griechischer Poesie irgend was verstehen will, muss die allerdings überhaupt schlechthin unbrauchbare Dreiteilung der Schulästhetik in Epik, Lyrik, Dramatik fahren lassen. Für diese ist ein Nomos des Timotheos ein unvorstellbares Gebilde. Zur Leier wird alles gesungen: da muss es doch wohl lyrisch sein; aber der Hauptteil ist Erzählung, genauer Schilderung, und in dieser liegen lange dramatische Stücke. Neben diesem Hauptteil stehen andere, unverbunden, unharmonisch. Ist das nicht ein Wechselbalg? Lassen wir dahingestellt, welchen absoluten Wert der Nomos beanspruchen kann: wie er sich geschichtlich gebildet hat, aus dem homerischen Epos, das wird deutlich geworden sein. Den Griechen, die ihn hörten, war er eines der höchststehenden εἴδη der Poesie, wie Tragödie, Komödie, Dithyrambus. Und so ungeheuer hoch sich die moderne Musik erhoben hat: dem Einzelsänger stellt sie keine quantitativ oder qualitativ irgend vergleichbare Aufgabe wie hier, wo er sich die Begleitung selbst zu schaffen hat und daneben in seiner μίμησις mit dem tragischen und komischen Schauspieler und dem Rhapsoden wetteifern muss.

Vortragskünstler und Sänger war Timotheos in erster Linie; wir lesen nur das Libretto, das er sich selber schrieb, gewiss auch nach dem Dichterkranze verlangend. So ist uns eine wirkliche Schätzung seiner Bedeutung immer noch nicht möglich. Und wenn sich die geschichtliche Entwicklung der Kitharodie schon früher ahnend erschliessen, wenn sich auch die Art und Bedeutung dieser Kunst richtig erfassen liess: es ist doch nichts Geringes, das nun mit Aug' und Ohr wahrnehmen zu können. δοκημάτων ἐκτὸς ἦλθεν ἐλπίς.

Anhang

Die übrigen Bruchstücke des Timotheos

ΑΙΑΣ ΕΜΜΑΝΗΣ

διθύραμβος

1

Lucian Harmonides 1. Der Flötenspieler Harmonides redet mit seinem Lehrer, dem Thebaner Timotheos. ὅτε καὶ σὺ ὦ Τιμόθεε τὸ πρῶτον ἐλθὼν οἴκοθεν ἐκ Βοιωτίας ὑπηύλησας τῆι Πανδιονίδι καὶ ἐνίκησας ἐν τῶι Αἴαντι τῶι ἐμμανεῖ, τοῦ ὁμωνύμου σοι ποιήσαντος τὸ μέλος, οὐδεὶς ἦν ὃς ἠγνόει τοὔνομα, Τιμόθεον ἐκ Θηβῶν. Das geht auf eine athenische Wiederholung des Aias, die nicht lange nach dem Tode des Dichters Timotheos stattgefunden haben wird. Der Flötenspieler begegnet namentlich am Hofe Philipps (z. B. Dion Prus. 1). Schon du Soul hat die Stelle richtig erklärt; jetzt macht der Elpenor das ganz klar.

ΑΡΤΕΜΙΣ

ὕμνος, Ἐφεσίοις

2

Die Suidasvita zählt Ἄρτεμιν einzeln auf, daneben ὕμνους κα΄. Macrobius Sat. V 21 (aus Vergilscholien) *Alexander Aetolus . . . in libro qui inscribitur Musae refert quanto studio populus Ephesius dedicato Templo Dianae curaverit praemiis propositis ut qui tunc erant poetae ingeniosissimi in deam carmina diversa componerent. . . .*

ἀλλ' ὅ γε πευθόμενος πάγχυ Γραικοῖσι μέλεσθαι
Τιμόθεον κιθάρας ἴδμονα καὶ μελέων
υἱὸν Θερσάνδροιο, τὸν ἤινεσεν ἀνέρα σίγλων
χρυσείων αἶρων δὴ τότε χιλιάδα

ὑμνῆσαι ταχέων Ὦπιν βλήτειραν ὀιστῶν
ἥτ' ἐπὶ Κεγχρείωι τίμιον οἶκον ἔχει;
et mox
μηδὲ θεῆς προλίπηι Λητωΐδος ἀκλέα ἔργα.

5 αἴρων Herm. 37, 303: ΕΡΗΝ Die Verbindung mit der Weihung des Tempels kann nur ein Missverständnis sein.

3 (1 Bergk.)

θυιάδα φοιβάδα μαινάδα λυσσάδα

Plutarchus *de superst.* 10 p. 170^{a} τοῦ Τιμοθέου τὴν Ἄρτεμιν ᾄδοντος ἐν Ἀθήναις καὶ λέγοντος θυάδα-λυσσάδα Κινησίας ὁ μελοποιὸς ἐκ τῶν θεατῶν ἀναστὰς "τοιαύτη σοι, εἶπε, θυγάτηρ γένοιτο." Dasselbe so ziemlich *de aud. post.* 4 p. 22^{a}. μ. θ. φ. λ. 22, aber die Steigerung entscheidet über die Reihenfolge. φοιβάς, wie Plutarch geschrieben hat, ist bedenklich, da man darin nicht sowohl Raserei als Mantik hört; daher vermute ich φοιτάδα. Die Orthographie θυάδα ist nach Pers. 75 gebessert.

ΕΛΠΗΝΩΡ

διθύραμβος

4

CIA II 1246 Νικίας Νικοδήμου Ξυπεταιὼν ἀνέθηκε νικήσας χορηγῶν Κεκροπίδι παίδων· Πανταλέων Σικυώνιος ηὔλει, ᾆσμα Ἐλπήνωρ Τιμοθέου, Νέαιχμος ἦρχεν (320/19). Erkannt von Koehler Mitteil. Ath. X 231.

ΚΥΚΛΩΨ

5

Aristoteles Poet. 2 p. 1448^{a} 15 über die Nachahmung ἐπὶ τὸ χεῖρον. ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ τοὺς νόμους· ὥσπερ γὰρ (γᾶς cod. verbessert von Vahlen) Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιτο ἄν τις. Danach war der Kyklop wahrscheinlich ein Nomos.

6 (19)

Aristonikos zu *I* 219 θῦσαι σφάξαι ὁ Τιμόθεος ὑπέλαβεν καὶ Φιλόξενος. das steht bei diesem im Kyklopen 10, also wohl auch bei seinem Vorgänger. Im selben Sinne Perser 29.

7 (5)

Athenaeus XI 465[c], wahrscheinlich aus Theophrast, Τιμ. ἐν Κύκλωπι

ἔγχευε δ' ἓν μὲν δέπας
κίσσινον μελαίνας
σταγόνος ἀμβρότας ἀφρῶι
βρύαζον, εἴκοσι δὲ μέτρ' ἐνέ-
χευ' ἀναμίσγων αἷμα Βακ-
χίου νεορρύτοισι δα-
κρύοισι Νυμφᾶν — ◡ —

1 ἔχευεν: verb. Bergk 4 εἴκοσιν 5. 6 ἀνέχευαν ἔμισγε διαμα A, ἐνέχευεν ἀνέμισγε δ'ἇμα Epitome, αἷμα Grotefend, ἀναμίσγων ich. βακχίου νεωρυτως A, βακχεῖα νεορρύτοις Epit. -οισι ich.

Jetzt schien es geraten Iamben herzustellen, wie sie in den Persern sind. In Kaibels Athenaeus hatte ich Daktyloepitriten gegeben, die sich bequemer darbieten; da kann man auch εἴκοσιν und νεορρύτοις (mit Choriamb) behalten.

Die paraphrasierten Homerverse 2208—10 sind bei Athenaeus angeführt.

8 (4)

Chrysippos π. ἀκοφατικῶν 10 (180 S. 55 Arnim) = Bergk op. II 118 εἰ Κύκλωψ ὁ τοῦ Τιμοθέου πρός τινα οὕτως ἀπεφήνατο

οὔτοι τόν γ' ὑπεραμπέχοντ(α) οὐρανὸν εἰσαναβήσει

Der Vers wird dann noch einmal wiederholt, Worte des Kyklopen an den ihm entronnenen Odysseus "in den Himmel kommst du doch nicht", d. h. "du bist doch ein Mensch, der leiden muss", vgl. Pindar Pyth. 10, 27.

Ein Priapeus mit doppeltem Daktylus im Pherekrateus, wie bei Sopatros 5.

ΛΑΕΡΤΗΣ

9

Suidas, als Einzeltitel.

ΝΑΥΠΛΙΟΣ

10

διθύραμβος

a. Suidas Πέρσας[ἢ del. Bernhardy] Ναύπλιον

b. Hegesandros bei Athen. VIII 338ᵃ Δωρίων καταγελῶν τοῦ ἐν τῶι Τιμοθέου Ναυπλίωι (ναυτίλωι cod. verb. Casaubonus) χειμῶνος ἔφασκεν ἐν κακκάβαι ζεούσαι μείζονα ἑωρακέναι χειμῶνα. Die Kritik des Flötenspielers deutet auf einen Dithyrambus.

ΝΙΟΒΗ

11

a. Machon bei Athen. VIII 341ᶜ. Der sterbende Philoxenos spricht

ὁ Τιμοθέου Χάρων σχολάζειν οὐκ ἐᾶι,
οὐκ τῆς Νιόβης, χωρεῖν δὲ πορθμίδ' ἀναβοᾶι,
καλεῖ δὲ μοῖρα νύχιος, ἧς κλύειν χρεών

πορθμίδ' Casaubonus: πορθμόν cod.

b. Teles bei Stob. Flor. 5, 87 ὥσπερ ἐκ συμποσίου ἀπαλλάττομαι οὐδὲν δυσχεραίνων, οὕτω καὶ ἐκ τοῦ βίου, ὅταν ἡ ὥρα ἦι

ἔμβα πορθμίδος ἔρυμα.

Was die Konjektur ἕρμα soll, ist schwer begreiflich. Das wäre 'Ballast': steigt man in den? führt den die Barke Charons? Eine Sicherung, eine Burg, kann diese wohl sein, wenn uns der Tod ein κρησφύγετον ist. Die Stelle des Teles hat Bergk mit Machon kombiniert, ebenso die folgende.

12 (6)

Diogenes Laertius VII 28 aus dem Buche des Hermippos über die Todesarten der Philosophen. Zenon ἐκ τῆς σχολῆς ἀπιὼν προσέπταισε καὶ τὸν δάκτυλον περιέρρηξε, παίσας δὲ τὴν γῆν τῆι χειρί φησι τὸ ἐκ τῆς Νιόβης

ἔρχομαι, τί μ' αὔεις.

Das imitiert Diogenes in seinem Epigramm VII 31, schreibt Suidas αὔεις aus. Ähnlich, aber entstellt Stob. Fl. 5, 44, daraus Gnomol. Paris. 302. Noch mehr entstellt Ps. Lucian Makrob. 19.

ΠΕΡΣΑΙ

νόμος

13 (8)

Plutarch Philopoim. 11 aus Polybios. An den Nemeen 207/6 zieht Philopoimen als Stratege mit dem achäischen Heere ins

Theater ἄρτι δ᾽αὐτῶν εἰσεληλυθότων κατὰ τύχην Πυλάδην τὸν κιθαρωιδὸν ᾄιδοντα τοὺς Τιμοθέου Πέρσας ἐνάρξασθαι

κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον

ἅμα δὲ τῆι λαμπρότητι τῆς φωνῆς τοῦ περὶ τὴν ποίησιν ὄγκου συμπρέψαντος, ἐπίβλεψιν γενέσθαι τοῦ θεάτρου πανταχόθεν εἰς τὸν Φιλοποίμενα etc.

Pausanias XIII 50, 3 schreibt das aus mit der genaueren Angabe Τιμοθέου νόμον τοῦ Μιλησίου Πέρσας.

14 (9)

Plutarch. *de aud. poet.* 16 p. 32 d. aus Chrysippos ἀφ᾽ ὧν (Homer N 121) καὶ Τιμόθεος ὁρμηθεὶς οὐ κακῶς ἐν ταῖς Πέρσαις τοὺς Ἕλληνας παρεκάλει

σέβεσθ᾽ αἰδῶ συνεργὸν ἀρετᾶς δοριμάχου.

15 (10)

a. Plutarch Agesil. 14, die Ionier hätten sich gefreut, als die reichen Satrapen den bescheidenen Agesilaos umschmeichelten, ὥστε πολλοῖς ἐπήιει τὰ τοῦ Τιμοθέου λέγειν

Ἄρης τύραννος· χρυσὸν δ᾽ Ἑλλὰς οὐ δέδοικεν.

b. Plutarch Demetr. 42, eigene Einlage, Ἄρης μὲν γὰρ τύραννος, ὥς φησι Τιμόθεος, νόμος δὲ πάντων βασιλεὺς κατὰ Πίνδαρόν ἐστι.

c. Zenobius Athous II 47 (daraus kurze Auszüge bei Suid. Macar. II 39 Hesych u. a.) Ἄρης τύραννος· τοῦτο τὸ κομμάτιον ἐκ τῶν Τιμοθέου Περσῶν, ὃ διὰ τὴν ἐπὶ τῆι ὠιδῆι (ἐπὶ τὴν σωτηριώδη cod.; wo sich noch ein Epitheton verbirgt) εὐημερίαν Ἀθήνησι ἐπιπολάσαν (-λάσασαν cod.) εἰς παροιμίαν περιέστη· μέμνηται ταύτης Μένανδρος ἐν Θαίδι.

ΣΕΜΕΛΗΣ ΩΔΙΣ

διθύραμβος

16

a. Spartanisches Psephisma bei Boethius *de mus.* I 1 (oben S. 70) ἀπρεπῆ διεσκευακὼρ τᾶι τῶ μύθω διασκευᾶι τὰν Σεμέλας ὠδῖνα.

b. Kallisthenes bei Athen. VIII 252^{b} unter den Apophthegmen des Kitharoden Stratonikos ἐπακούσας τῆς Ὠδῖνος τῆς

Τιμοθέου "εἰ δ' ἐργολάβον ἔτικτεν καὶ μὴ θεόν, πόσας ἂν ἠφίει φωνάς."

c. Alkaios von Messene Anth. Plan. I 7 von einem Flötenspieler Dorotheos γοεροὺς ἔπνεε Δαρδανίδας καὶ Σεμέλας ὠδῖνα κεραύνιον.

d. Dion 78, 22. Alkmaion der Athener kommt goldbeladen aus der Schatzkammer des Kroisos, μόλις ἔξω βαδίζειν ὥσπερ αὐλοῦντα τὴν Σεμέλης ὠδῖνα, γέλωτα καὶ θέαν Κροίσωι παρέχοντα καὶ Λυδοῖς.

ΣΚΥΛΛΑ

διθύραμβος

17

a. Aristoteles Poet. 15. p. 1454^a 29 παράδειγμα πονηρίας... ὁ θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῆι Σκύλληι. Richtig von Gomperz combiniert mit dem anonymen

b. Papyrus Rainer (Mitteil. I 84) ὥσπερ καὶ Τιμόθεος ἐν τῶι θρήνωι τοῦ Ὀδυσσέως εἰ μέν τινα μιμεῖται καὶ τὸ ὅμοιόν τινι οἶδεν, ἄλλο τῶι Ὀδυσσεῖ [περιτίθησεν ἦθος, will er aber das des Odysseus nachahmen, so hat er es nicht erreicht.

18

Aristoteles Poet. 26 p. 1461^b 31 οἱ φαῦλοι αὐληταὶ.... ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. Der Chor stellt also die entsetzten Gefährten des Odysseus dar.

19 (Adesp. lyr. 124)

Aristoteles Rhet. III 14 p. 1415^a 10 Die Prooemia der Gerichtsrede seien denen der Tragödie und des Epos ähnlich, τὰ μὲν γὰρ τῶν διθυράμβων ὅμοια τοῖς ἐπιδεικτικοῖς

διὰ σὲ καὶ τεὰ δῶρα ·εἶτα, Σκύλλα.

So der Parisinus; εἴτε σκῦλα die andern und der byzantinische Scholiast 230 Rabe. vgl. oben S. 80.

ΦΙΝΕΙΔΑΙ

20

Suidas. Einzeltitel.

AUS UNBESTIMMTEN GEDICHTEN

21 (12)

Athen. III 122[c] aus unbekannter Quelle κατὰ γὰρ τὸν Μιλήσιον Τιμόθεον, τὸν ποιητήν (solch ein Zusatz war damals notwendig, da der Dichter nur noch ein Name war)

οὐκ ἀείδω τὰ παλεά, καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω
νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει,
τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων,
ἀπίτω μοῦσα παλαιά.

[1] παλαιά; καινὰ Epit.: καὶ τα A. 3 παλαιόν verb. Meineke. Aus der Sphragis eines Nomos vgl. oben S. 65.

22 (16)

Athen. X 433[c] οὐκ ἂν ἁμάρτοι δέ τις καὶ τὸ ποτήριον αὐτοῦ (des Nestor, der als erster in einem Verzeichnis von φιλοπόται aufmarschiert) λέγων φιάλην Ἄρεως κατὰ τὸν Ἀντιφάνους Καινέα, ἐν ὧι λέγεται οὕτως "εἶτ' ἤδη δὸς φιάλην [τὸ ὅπλον] Ἄρεως κατὰ Τιμόθεον, ξυστόν τε βέλος." Wer hier τὸ ὅπλον zusetzte, korrigierte den Irrtum des Athenaeus, denn gemeint war von den Dichtern ja der Schild. Denselben Irrtum begeht Athenaeus XI 502[b] Ἀναξανδρίδης δὲ φιάλας Ἄρεως καλεῖ τὰ ποτήρια ταῦτα; die Stelle ist freilich durch den Epitomator unverständlich gemacht. Richtig Aristoteles Rhet. III 11, p. 1412[b] 35 ἡ ἀσπίς, φαμεν, ἐστὶ φιάλη Ἄρεως. Ähnlich 1407[a] 64, Poet. 1457[b] 20. 32.

23 (1)

Anaxandridas bei Athen. X 455 f.

ἀρτίως διηρτάμηκε, καὶ τὰ μὲν διηνεκῆ
σώματος μέρη δαμάζετ' ἐν πυρικτίτωι στέγαι
Τιμόθεος ἔφη ποτ', ἄνδρες, τὴν χύτραν οἶμαι λέγων

ἐν πυρικτίτοισι γᾶς verb. Kock.

24 (7)

Etymol. genuin. ὀρίγανον aus Choeroboskus Orthographie; erst ein Artikel aus Herodian, dann aus Theodosius, dann dies, dann etwas Lexicalisches identisch mit Athen. II 68[b]. Es wäre die zweite Silbe mit i zu schreiben, ἐπειδή, ὥς φησιν Ὠριγένης

(man erwartet Ὦρος) εὕρηται ἐν συστολῆι ἡ ρι συλλαβῆι, ὡς παρὰ Τιμοθέωι τῶι κιθαρωιδῶι, οἷον

τεταμένον ὀρίγανα διὰ μυελοτρεφῆ.

σύγκειται δ' οὗτος ὁ στίχος ἀπὸ προκελευσματικῶν, ὁ δὲ τελευταῖος ποὺς ἀνάπαιστος τῶν δύο βραχειῶν εἰς μίαν μακρὰν συναιρεθεισῶν.

Die Verse sind Anapaeste; die Erklärung wohl erst von dem Spätling Origenes. Die Herkunft des Citates ist rätselhaft. Wer aber ist über 'markgenährtes' Origanon gestreckt? Man bettet Leichen auf Origanon (Aristoph. Ekkles. 1030). Wie kann es markgenährt sein? Das starke Würzkraut konnte wohl als stimulierend gelten, μυελοτρόφον sein; aber so ist mir der Vers unverständlich.

In den Handschriften des Magnum, nicht in denen des Genuinum, die allerdings schlecht sind, steht hinter dem Verse ein ο mit δ darüber oder auch οδ mit υ darüber oder aufgelöst Ὀδισσείας δ'. Ein Gedichttitel an der Stelle ist nicht glaublich. So muss das Ganze mit Bedenken angesehen werden; ich habe in der Besprechung der Metrik und Sprache davon abgesehen. Kombinationen, die auf einen so überlieferten Titel gebaut sind, können auf Berücksichtigung keinen Anspruch machen.

25 (13)

Macrob. Sat. I 17, 19 aus Apollodor π. θεῶν XIV *Timotheus ita*

σύ τ' ὦ τὸν ἀεὶ πόλον αἰθέριον
λαμπραῖς ἀκτῖσ' Ἥλιε βάλλων
πέμψον ἑκαβόλον ἐχθροῖσι βέλος
σᾶς ἀπὸ νευρᾶς, ὦ ἴε παιάν.

1 Der erste Anapaest ist beim Excerpieren zerstört. 3 ἐχθροῖς die meisten bislang bekannten Codd.

26 (14)

σὺ δὲ τὸν γηγενέταν ἄργυρον αἰνεῖς

Plutarchus *de fort. Alex.* II 1 p. 334ᵇ Ἀρχελάωι δοκοῦντι γλισχροτέρωι περὶ τὰς δωρεὰς εἶναι Τιμόθεος ᾄδων ἐνεσήμαινε πολλάκις τουτὶ τὸ κομμάτιον σὺ- αἰνεῖς. ὁ δ' Ἀρχέλαος οὐκ ἀμούσως ἀντεφώνησε "σὺ δὲ γ' αἰτεῖς. Dasselbe, doch nicht von hier, [Plutarch] *apophth. reg.* 177^b. δὲ 177, δὴ 334.

27 (11)

Plutarch *de se ipso citr. inv. laud.* 1 p. 539[c] ἧι καὶ Τιμόθεον ἐπὶ τῆι κατὰ Φρύνιδος νίκηι γράφοντα

μακάριος ἦσθα Τιμόθεος, εὖτε κῆρυξ
εἶπε "νικᾶι Τιμόθεος
Μιλήσιος τὸν Κάμωνος τὸν ἰωνοκάμπταν."

εἰκότως δυσχεραίνομεν ὡς ἀμούσως καὶ παρανόμως ἀνακηρύττοντα τὴν ἑαυτοῦ νίκην.

v. 1 Τιμόθεε verb. Hartung. εὖτε ich: ὅτε v. 2 Τ. ὁ Μ. verb. Bergk v. 3 Κάρωνος oder Κάρβωνος codd. Aus der Sphragis eines Nomos, vgl. S. 65.

28 (2)

Plutarch *Symp. qu.* III 10 p. 658 f. Die Entbindung wäre bei Vollmond leicht, daher heisse Artemis, der Mond, Λοχία.

Τιμόθεος δ' ἄντικρύς φησι
διὰ κυάνεον πόλον ἄστρων,
διά τ' ὠκυτόκοιο σελήνης

Von hier Macrobius Sat. VII 16, 28 (wo λαμπρόν für κυάνεον steht) Plut. *Quaest. Rom.* 77 p. 282[c] über Lucina ὥσπερ καὶ τὴν Σελήνην διὰ-σελήνης.

Plutarch hängt wohl von altperipatetischer Physik ab. Mit dem Artemishymnus hat das nichts zu tun; es heisst nur "durch den Nachthimmel bei Vollmond".

29 (3)

Porphyrius π. Στυγός bei Stobaeus Ecl. I 49, 61 p. 448 W. aus Apollodor π. θεῶν, Ἠλύσιον μὲν πεδίον εἰκότως προσειπὼν (Homer) τὴν τῆς σελήνης ἐπιφάνειαν, ὑπὸ ἡλίου καταλαμπομένην, ὅτ' αὔξεται ἡλίου αὐγαῖς, ὥς φησι Τιμόθεος.

ἡλίου F, ἠελίου P, dazwischen kann man nicht entscheiden; das Versmass ist ganz unbestimmt. Timotheos sagt nur 'bei zunehmendem Monde'.

30

Μνῆμα μὲν Ἑλλὰς ἅπασ' Εὐριπίδου· ὀστέα δ' ἴσχει
γῆ Μακεδὼν ἧιπερ δέξατο τέρμα βίου·
πατρὶς δ' Ἑλλάδος Ἑλλὰς Ἀθῆναι· πλεῖστα δὲ μούσαις
τέρψας ἐκ πολλῶν καὶ τὸν ἔπαινον ἔχει.

Vita Euripidis p. 3, 4 Schw. ἐτάφη ἐν Μακεδονίαι, κενοτάφιον δ' αὐτοῦ Ἀθήνησιν ἐγένετο (Pausan. I 2, 2) καὶ ἐπίγραμμα ἐπιγέγραπτο Θουκυδίδου τοῦ ἱστοριογράφου ποιήσαντος ἢ Τιμοθέου τοῦ μελοποιοῦ μνῆμα-ἔχει. Anth. Pal. VII 45 Θουκυδίδου τοῦ ἱστορικοῦ. Athen. V 187[d] aus Herodikos Θουκυδίδης δ' ἐν τῶι εἰς Εὐριπίδην ἐπιγράμματι Ἑλλάδος Ἑλλάδα ἔφη (Athen).

1 μνᾶμα A. P. 2 Μακεδόνων vit. ἧιπερ (oder ἧιπου περ) vita: ἧι γάρ A. P. 3 μούσας vit.

Das Gedicht ist keine fiktive Grabschrift, sondern gibt die Würdigung des Dichters "ist auch dein σῆμα fern, so hast du das μνῆμα im Gedächtnis der Welt". Die Begründer der Euripidesvita fanden das Gedicht vor, das daher einem der Grossen gegeben ward, die mit Archelaos verkehrt hatten. Vgl. S. 67. Den Wortschatz berücksichtigt der Index nicht.

Ein Irrtum, den ich nicht aufklären kann, steckt in der Glosse des Et. M. (aus Diogenian) διαψαίρουσα, διασύρουσα. καὶ Τιμόθεος τὴν ἐκλυομένην καὶ καταρρέουσαν· σημαίνει καὶ τὴν ἠρεμαίαν κίνησιν. Die Glosse bezieht sich auf Hermippos Ἀθηνᾶς γοναί 4 (aus dem VI. Seguerianum) λεπτοὺς διαψαίρουσα πέπλους· Timotheos müsste also ein Grammatiker sein. (18 B.)

Bei Stobaeus Flor. 28, 12 Hense tragen drei Trimeter das unverständliche Lemma διμοθ., in dem man ehedem Τιμόθεος fand. (15 B.)

Wortverzeichnis

zu Timotheos

Die Zahlen geben die Verse; I davor weist auf die Reste der ersten Columne, F. davor auf die Fragmente. In Klammern wird auf Seiten dieses Buches verwiesen. Nur wichtige Ergänzungen sind bezeichnet, nötigenfalls durch ein Kreuz. Ganz Unsicheres ist fortgelassen.

Fundstellen der Fragmente

Die Zahl giebt das Fragment an.

Register des Buches

In dem Texte des Gedichtes sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

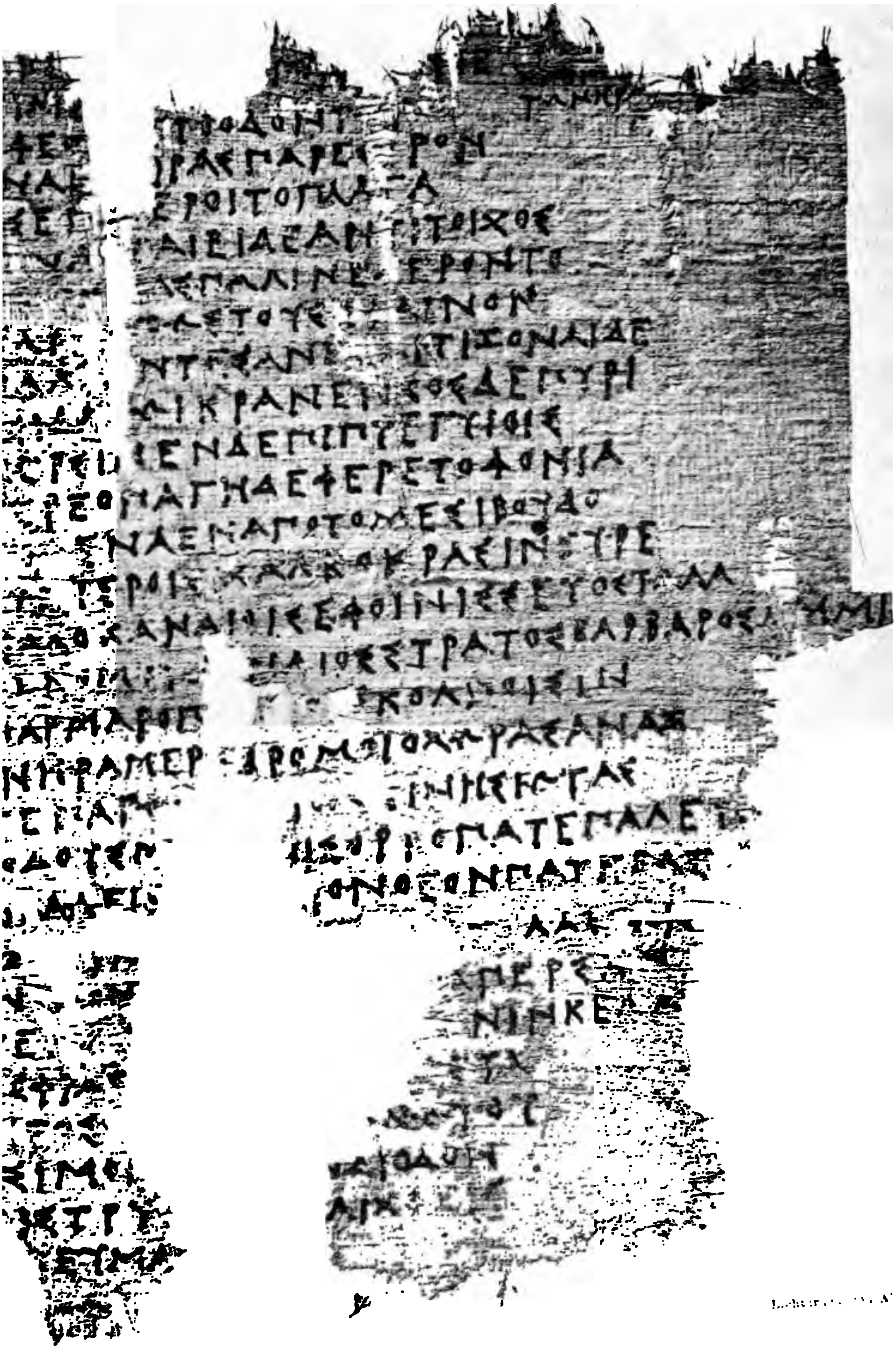
V. 87 ἐμὸς lies ἐμός,
145 αὔραι „ αὖραι
155 Ἑλλάν „ Ἕλλαν

Druck von W. Drugulin in Leipzig.



Hinrichs, Leipzig.

Timotheos-Pa



Column II.